MANUALI HOEPLI

G. SECCO-SUARDO

IL RESTAURATORE DEI DIPINTI

TERZA EDIZIONE

con una introduzione allo studio del restauro

DI

GAETANO PREVIATI

ed alcune considerazioni sul restauro moderno

DEL

Prof. L. de JASIENSKI

ULRICO HOEPLI
EDITORE-LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

1918

AVVERTENZA ALLA SECONDA EDIZIONE

Sino dall'anno 1866 il conte cav. Giovanni Secco-Suardo pubblicò il primo volume del suo « Manuale del restauratore dei dipinti ». *Il lavoro incontrò il favore del pubblico ed in breve volger d'anni, vivente ancora l'autore, l'edizione ne era esaurita. Egli diede poscia mano alla composizione del secondo volume, che fu da lui condotto a termine nei primi mesi del 1873: ma non fu in tempo di provvedere per la sua pubblicazione, perchè crudel morte lo rapiva all'affetto de' suoi nel giorno 8 giugno di quell'anno.*

Nel suo testamento il conte cav. Secco-Suardo legò i manoscritti delle opere sue alla Biblioteca civica di Bergamo, sua città nativa. Fra questi era naturalmente compreso il manoscritto originale del secondo volume del Manuale.

Essendosi i figli dell'autore, in omaggio alla memoria del padre, decisi di pubblicare il secondo volume del Manuale, che da parecchie persone veniva loro richiesto, si rivolsero al comm. Hoepli, il quale, a mente loro, più di qualsiasi altro editore era atto a fornire un'edizione accurata ed a darvi esito. Essendo però già trascorso una lunga serie d'anni dacchè l'edizione del primo volume del Manuale era

esaurita, ragion voleva che unitamente al secondo volume inedito di esso si ripubblicasse anche il primo. Ma per la pubblicazione della parte inedita del Manuale era necessario il consenso del Municipio di Bergamo, proprietario del manoscritto originale. Ed al Municipio si rivolsero i figli dell'autore, invocandone il consenso alla pubblicazione di quell'opera, ed esponendo le intelligenze corse coll'editore trascelto.

La Giunta municipale non solo annuì graziosamente al desiderio dei figli dell'autore, ma fornì pure una copia della parte inedita dell'opera stata levata dall'originale per cura della civica Biblioteca.

Del favore ottenuto i figli dell'autore sono lieti di rendere pubblicamente grazie all'egregia Giunta municipale bergamasca, nonchè al dotto bibliotecario della detta città, che appoggiò i desiderii della famiglia.

Milano, 1894.

I FIGLI DELL'AUTORE.

INDICE

PARTE PRIMA

CAPITOLO I.

Del risarcimento.

CAPITOLO II.

Del trasporto dei dipinti non murali.

CAPITOLO III.

Del trasporto dei dipinti dal muro.

CAPITOLO IV.

Della foderatura.

Ricettario.

PARTE SECONDA

CAPITOLO I.

Pulimento dei dipinti.

CAPITOLO II.

Delle vernici.

PARTE TERZA

CAPITOLO I.

Restauro dei dipinti.

CAPITOLO II.

Restauro dei freschi.

Ricettario.

Appendice.

INTRODUZIONE
ALLO STUDIO DEL RESTAURO

Prima che del restauro dei dipinti se ne occupassero dei veri professionisti dettando norme ed istruzioni che innalzassero ad arte metodica questo esercizio, la voce di alcuni scrittori d'Arte di gran nome, il Vasari, il Milizia, il Selvatico aveva già pronunciato severi apprezzamenti su parecchi restauri malamente riesciti, ed in generale anche sfavorevoli al restauro pittorico.

Dal Vasari, che ne fu il primo noto biasimatore al numero oramai incalcolabile di scrittori d'arte che non tralasciano occasione di indicare con parole spregiative gl'infiniti ritocchi che offendono il maggior numero dei dipinti antichi, risulta un fatto innegabile, comunque attenuatosi, che è la persistenza del restauro pittorico fra i provvedimenti che il deperimento fatale dei dipinti va richiamando.

Insieme a questa persistenza del restauro pittorico, che non sarà mai abbastanza deplorato esiste un'altra condizione sfavorevole al divulgarsi di ragioni persuasive a favorire l'abbandono di questa pratica dannosa per le pit-

ture antiche. Ed è che sul restauro furono scritti due soli trattati, ambidue favorevoli al ritocco pittorico, scritti in epoca propensa a vedere un rimedio all'invasione di cattivi restauratori nel migliorarne le qualità artistiche, anzichè indagare se l'inconveniente principale non fosse nel procedere ad un lavoro pittorico qualsiasi sul dipinto antico.

Di pari passo con la tendenza di quei restauratori a manomettere il dipinto procedeva la poca diligenza dei conservatori delle Gallerie e dei Musei d'arte quasi tutti storici dell'arte, o seguaci dei criteri dominanti fra gli storici della pittura, poco amanti dell'esame minuzioso dei dipinti e dell'indagine tecnica.

Infatti l'occhio di quegli storici della pittura, intento allo svolgimento ed al nesso delle fasi dell'arte, all'idea informatrice dell'artista, ai precetti estetici, si dedicava poco allo studio delle forme e del carattere delle forme. Riscontrata al più cert'aria di famiglia, comune a tutte le figure di tale artista, l'indagine non andava oltre riversandosi come si è detto sull'estrinseco dell'arte. C'erano d'altronde i cartelli sotto i dipinti per le attribuzioni.

E se non interessava molto scendere a particolari e raffronti di cose piccole che importanza si poteva dare a qualche tinta raffazzonata, a qualche dito colle articolazioni scomposte, a qualche piega contorta dal restauratore? Per solito i guasti dei restauratori pittori non sono che un'associazione estesa di piccoli sconci... non diciamo con quali risultati pel complesso dell'impressione pittorica, ma osservando quel che si è già fatto di imbratti insoffribili su tanti quadri di Gallerie bisogna ritenere che fosse una disattenzione la quale si è cercato di spiegare per giustificarne la presenza.

Ma la critica moderna procede con criteri affatto differenti nella disamina odierna della pittura. L'occhio del critico e dell'intelligente d'arte procede *con criteri af-*

fatto opposti nulla trascurando dell'autore che lo occupa, le grandi masse come i più minuti particolari, la movenza della persona come il piegarsi delle dita, il groviglio delle pieghe come le anfrattuosità dell'orecchio, il modo di trattare i capegli e la barba come il disegno delle sopraciglia e delle palpebre. I meccanismi del pennello, la predilezione pei toni, tutto infine che riguarda la compagine di colori e forme che ha sott'occhio. L'importanza quindi di un restauro malfatto prende altro valore. Perchè tutta la potenza percettiva dell'occhio che si è acuita di nuova sensibilità in anni ed anni di tale esercizio non lascierà più sfuggire un punto solo di quella tela senza esercitare il suo scandaglio acuto. Il nuovo critico non passa più coll'occhio atono rivolto ai domini dell'arte quando incontra il balbuziente pennello del ritoccatore.

Nessun punto quindi della superficie dei colori di un dipinto sfugge più ad un occhio abituato a penetrare ogni sinuosità dei colori, ad indagare ogni menoma forma per afferrare ed impadronirsi del meccanismo impiegato dal pittore che si cattiva la sua ammirazione o che si fa oggetto del suo studio.

Sotto questo esame intento e appassionato non poteva resistere il povero e stentato lavoro del ritoccatore di mestiere e neanche il lavoro causale di un artista, che anche questo sarebbe apparso come un pezzo d'intarsio in opera prodotta da altro temperamento, da altra concezione del vero, da altro sentimento delle proporzioni.

Osservato oramai con diffidenza il restauro pittorico installatosi da intruso nel regno dell'arte non vi avrebbe potuto resistere che se fosse stato passibile di quel miglioramento sognato dai suoi trattatisti che, dotati o meno di qualche abilità speciale, credevano potere generalizzare quello che era già dubbio esistesse al singolo perchè infatti nel piccolo nucleo di argomenti posto in difesa del ritocco nei loro rispettivi testi non è posta che una questio-

ne di coscienza, di onestà e di buona voglia di restaurare bene, come se il riescirvi fosse una conseguenza necessaria. Abbiamo qui anzitutto un concetto insufficiente dell'imitazione e principalmente un'incoscienza delle particolari condizioni nelle quali è costretto il lavoro di colui che ritocca.

Infatti l'idea di imitare cosa alcuna dipinta può sorgere ed avere anche principio di attuazione come col pennello si può copiare da qualunque dipinto. Ma nel restauro vi è un'imposizione speciale che è quella di non potere toccare che in uno spazio preciso sul quale ogni tocco di pennello anzi che aiutare al progresso del lavoro cancella quello che era visibile dell'originale. Ma nel restauro necessita improvvisare si può dire su di una traccia già segnata e questa doverla seguire passo a passo ricalcando col proprio pennello ogni menoma modellatura della parte sottostante. Notando bene che man mano che il ritocco procede, procede anche la scomparsa della parte originale coperta dal nuovo colore. E perchè non si può dipingere se non con lavoro lento e progressivo, cioè abbozzando prima e perfezionando poi ed ultimando in seguito accade invariabilmente che finito l'abbozzo della parte in restauro l'operatore si trova ad avere sepolto sotto uno schizzo ancora informe il modello che gli sarebbe quanto mai necessario di avere sempre sott'occhio.

Dove ricorre mai il restauratore in tale frangente che non vi è modo di evitare? Egli non può avere altro soccorso che nella propria immaginazione, ricorrendo, vale a dire a quella istessa facoltà imitativa di che si valevano gli allievi imitatori dei vecchi maestri, quando abbandonata la scuola pure seguitavano a mantenere per consuetudine contratta, quelle proporzioni, quel certo modo di intendere le forme, quello spirito indefinibile che si dice l'imitazione. Bisognerà dunque che il moderno imitatore dell'antico per avere qualche probabilità di riescire in così arduo com-

pito abbia dell'autore in lavoro tale dimestichezza ossia abbia fatto tale novero di studi da potere superare l'assunto.

Poniamo il caso che si tratti di rifare di nuovo una testa di Raffaello! Ma chi oserà mai dire, che sia un moderno, di essere famigliare con lo stile, con le forme, con lo spirito di Raffaello?! E dovrebbe dunque improvvisare su due piedi tale dimestichezza o mettersi a studiare quando riceve l'incombenza del restauro? Eppure se un pittore si fosse messo in quest'impegno se egli avesse cominciato a ricoprire la testa supposta con nuovi colori, se egli in una maniera qualsiasi l'avesse coperta, la scomparsa dell'originale sarebbe infallante e tornerebbe da capo la necessità di possedere lo stile, il carattere delle forme lo spirito del divino artefice!

Ma poniamo pure a sollievo del disgraziato che sarebbe uno messosi in tale imbroglio, che invece di Raffaello si tratti di un autore di gran lunga inferiore, non per questo il procedimento diversifica. Per accostarsi ad una imitazione passabile dovrà pur sempre il restauratore immedesimarsi di un carattere che gli è estraneo affatto trasformarsi in un altro il che per avventura è forse assai più difficile che lo stesso dipingere, arte che il restauratore per solito non segue per non sentirsi chiamato, od in maniera che per solito non è la vocazione irresistibile.

Esaminiamo ora, così di volo s'intende, il meccanismo dell'imitazione attraverso l'arte senza fare obbiezione di sorta al fatto che l'istinto della imitazione è straordinario negli inclinati all'arte: che esso è il movente attorno al quale si aggira tutta l'attività delle arti plastiche riconoscendo anche che l'istinto imitativo in alcuni privilegiati fu così eccezionale che tuttodì mantiene l'incertezza dell'autenticità e lo scambio degli autori in molte opere famose.

Tale forza di imitazione naturalmente è minore quanto più è eccelso il valore dell'imitato. Così fra gli scolari di Leonardo sono lontani dal Maestro: Cesare da Sesto, il

Boltrafio, Marco d'Oggiono, il Melzi, il Sodoma come da Raffaello distano Giulio Romano, il Penni, Pierino del Vaga quanti potè infine darne la numerosissima scuola. Allo stesso modo come i tizianeschi fra i quali il celebre Varotari tutti si discostano da Tiziano come è ben lungi da Correggio il Girolamo da Carpi, anche nelle sue memorie si dice ne fosse più vicino lo Schedone.

Man mano che diminuisce il valore dell'imitato aumenta invece la prossimità dell'imitatore. I bassanesi ad esempio poterono in famiglia imitarsi tanto da rendere assai spesso imbarazzati gli intendenti d'arte a differenziarli, ed a Guido Reni è talvolta prossimo affatto Francesco Gessi, e si potrebbero citare molti altri esempi.

Ma l'imitazione tentò raggiungere i suoi idoli anche attraverso secoli di distanza. Il Poussin ed il Mengs ne sono esempi conosciutissimi, quasi a persuadere i venturi che se l'imitazione è in qualche lato possibile fra coetanei, diventa sempre più difficile che il tempo interpone spazio e cangiamenti di costumi e di tendenze fra gli artisti. Ma ed è questo che si voleva anzitutto notare: se tanto valore d'ingegno dei nominati non bastò che a stabilire dei lontani rapporti di somiglianza per cui l'individualità singolare d'ogni imitatore doveva pur sempre spiccarsi, in che mai si ridurrà questa forza d'imitazione che si volesse trascinare oggi al compito di condurre degli artisti moderni ad imitare artisti d'epoche così lontane e dei maestri, si noti pure, di così eccezionale potenza? È data la possibilità con sforzo supremo di accostarsi a questa agognata imitazione come applicarne ed utilizzarne il frutto oggidì? Per avere una scuola di restauro pittorico, per formare dei pittori capaci di ritoccare qualsiasi dipinto antico?

Benchè sia saputo che il restauro pittorico abbia tali fanatici sostenitori che non starebbero in forse di favorire una tale scuola, essa non è che un mio supposto per arrivare ad una premessa che mi è necessaria.

Concesso dunque l'esistenza di una scuola del restauro pittorico sorpassando sulla più difficile concessione che è quella di un insegnante in confidenza intrinseca con Leonardo, Raffaello, Tiziano, Correggio, sarebbe mai avvantaggiata la questione del restauro pittorico in quello che ha di veramente importante e di decisivo in sè cioè il suo rapporto coll'arte? Se vogliamo ancora per un momento supporre che esistessero dei restauratori edotti in tutte le sottigliezze degli antichi processi del dipingere, i quali con qualità capace di rinnovarsi ad ogni cambiare di autore potessero ritornare su tutti i ritocchi che oggi gli intelligenti d'arte riprovano unanimamente con parole che avrebbero dovuto bastare da sole a confinare il restauro fra le memorie men nobili dell'arte, in modo cioè che seppure non comparissero gli antichi dipinti come ritornati completamente integri pure non avessero più da strappare esclamazioni di sdegno e senso di offesa nei riguardanti, la condizione dei dipinti sarebbe migliorata ed il restauro di ripristino verrebbe considerato come un beneficio portato sui quadri antichi?

Certamente non si avrebbero avuti i giudizi severi del Vasari, del Milizia, del Selvatico che sono affatto oggettivi. Questi scrittori infatti biasimarono il restauro perchè ne offese gli sguardi, non ne videro cioè che il lato estrinseco. Essi si sarebbero acquietati se il ritocco invece di irritarli per presentarsi come uno sconcio evidente si fosse nascosto almeno in modo da doverlo ricercare attentamente e ciò manifestò apertamente il Selvatico che ebbe parole di fuoco contro i restauratori mentre essendo lui direttore della Pinacoteca veneta ordinò moltissimi restauri.

Ma queste non sono altro che le ragioni opposte dai restauratori stessi a chi tentò combattere il restauro. Che l'artista sia valoroso, che l'artista sia abile, che l'artista sia coscenzioso si sforzano di dire ad una voce e il conte Secco Suardo e l'Ulisse Forni.

Ma il nerbo dell'argomentazione è invece sulla convenienza del restauro pittorico assai prima che sulla sua qualità. Non si tratta di vedere se si deve fare il ritocco per ritornare il dipinto al suo stato primitivo ma persuadersi che non si deve farlo, che non si deve in nessun modo toccare l'integrità dell'opera cui specialmente l'alterazione prodotta dal tempo e il segno materiale della sua costituzione fisica devono rimanere come sul volto umano sull'essere umano, rimangono le traccia del lavoro del tempo ed è ridicolo e deplorevole l'imbellettatura ed il posticcio del cameriere intimo. La quale similitudine non è ancora la più propria per significare che in quanto è nei propri mezzi ogni intelligente ed amante dell'arte deve cercare di dissuadere gli intenzionati di procedere al restauro pittorico in nome dell'intelligenza e del rispetto per l'arte.

Ho così tracciato senza incertezza di sorta l'argomento che mi prefiggo di svolgere con più ragioni che non l'abbia fatto nella mia Tecnica della Pittura. avendo colla riflessione e lo studio intravveduto molte delle fila a tutt'a prima invisibili e per le quali il soggetto del restauro si allaccia ad un ordine di problemi tecnici ed artistici e morali della più alta importanza che bisogna toccare non potendosi accettare ad occhio chiuso nè una inibizione di farlo nè una persistenza nella sua applicazione senza una parola che giustifichi l'una e spieghi il perchè dell'altra.

E specialmente si mostra la necessità di addimostrare e sospingere e coordinare tutti gli argomenti che possono dissuadere dal restauro pittorico, che ha lasciato tanto strascico di danni sulle opere di pitture antiche che il noverarli tutti supera la capacità di qualsiasi volenteroso di farlo che sono già avvenute dimostrazioni conosciutissime favorevoli a questa tesi sulle quali poggiano come su di una solida base le illazioni contro il ritocco che io vengo esponendo.

Infatti se si applaude a piene mani alla deliberazione

presa di non aggiungere altri ritocchi al Cenacolo di Leonardo da Vinci e contenersi al puro consolidamento di tutte le parti che minacciavano distaccarsi dal muro, e pur troppo tale minaccia era per tutta quella sublime opera d'arte che sarà sempre considerata come la pittura più satura di umana ed alta filosofia concepita dal genio artistico, questa deliberazione deve evidentemente rispondere a delle ragioni che escono dal puro fatto delle manualità che accompagnano un restauro.

Se eguale plauso ebbero ed avrà fra gl'intelligenti d'arte la Commissione artistica che non tanto tempo fa decise che in quella visione di cielo che è la Cupola del S. Giovanni di Parma, capolavoro del Correggio, fosse oramai proibito qualsiasi ritocco e limitato il restauro ad assicurare materialmente le parti d'intonaco in pericolo di cadere dalla vôlta devesi pur ritenere che gli stessi criteri abbiano presieduta alla deliberazione presa.

Se l'incessante riserbo e la vigilanza sempre in aumento perchè il restauro pittorico risparmi più che sia possibile nelle pubbliche gallerie i dipinti che vi si contengono, ancora devesi logicamente ritenere che un ordine di criteri tecnici ed artistici abbiano informato queste decisioni.

Ora sono questi criteri che è necessario illustrare perchè il restauro pittorico sia abbandonato completamente come una pratica respinta non soltanto da tendenze di moda e di gusto, ma per argomenti e considerazioni più profonde sull'esteriorità ed i fini dell'arte.

La eventualità del restauro gravita sempre come uno dei pericoli più seri che possono funestare l'esistenza di un dipinto essendo che nessun dipinto può in sè essere costituito con tali mezzi di difesa da sfuggire nel percorso del tempo alla necessità ed al rischio dell'intervento del restauratore.

Il diverso processo tecnico del dipinto, buon fresco, pittura ad olio, tempera, pastello, guazzo od acquerello

possono anche offrire qualche termine di presunzione della lontananza prossimità od imminenza del pericolo e del danno, non mai ragione di quiete pel possessore del dipinto, sia desso un museo od una galleria d'arte provveduta di personale di custodia e larghi mezzi di tutela, od un semplice amatore, che spolvera meticolosamente il suo tesoro col piumino più morbido *della casa, la zampa di lepre che egli di nascosto, sottrae qualche minuto alla tavoletta della moglie.*

Il nemico è nell'aria, nella luce, nel calorico, nella vita che circonda l'opera d'arte. Gli esempi di conservazione millenaria perfetta non si ebbero che negli scavi di Pompei o di Tebe, Micene, Tirinto... dovunque cioè l'eventualità potè interrompere per un tempo più o meno lungo la condizione generale della vita e sostituirvisi una affatto anormale qual'è la mancanza assoluta dell'aria e della luce perpetui ed irriducibili nemici dei colori. Noteremo incidentalmente che la miniatura chiusa generalmente fra le pagine dei messali godette e gode di una condizione molto analoga a quella delle pitture sotterrate perchè fra le pagine dei volumi chiusi nelle biblioteche è perennemente un assenza di luce e di aria che ben può essere paragonata a quella delle pitture poste sotterra onde nei libri si possono trovare esempi di conservazione meravigliosa. Ma tutto quanto si è detto delle incessanti e inevitabili cause di alterazione dei colori induce e persuade ad accettare il deperimento delle opere di pittura come una legge naturale che si svolge tanto più consentaneamente ai decreti provvidenziali che i colori, anche quelli garantiti dalle migliori case commerciali che dalle più vecchie ricette dei più rinomati trattati dell'arte sono sempre delle sostanze più labili che l'uomo possa maneggiare.

Più vita si agita dunque attorno all'opera d'arte e proporzionatamente aumenta la certezza di pericoli per l'inalterabilità sua, e la certezza dell'intervento del restauratore.

Così queste varie infinite azioni del tempo sui colori delle pitture diventano soggetto di attenzione allorchè lontanamente alterandosi l'aspetto normale del dipinto determinano nell'abituale riguardante o nel custode o nel suo proprietario la certezza di un cangiamento degno di riguardo tale da suggerire l'opportunità di un provvedimento.

Tali alterazioni si possono raggruppare in due caratteristiche categorie di fatti: 1ª che sono la visibilità offuscata di tutto o parte del dipinto restando intatta la materiale costituzione dei colori. L'altra è un sopravvenire di azioni che dalla screpolatura gonfiezza o disquamazione possono arrivare fino al crollo della superficie dipinta. Per amor di brevità accenniamo appena agli inconvenienti speciali determinati da cause più dirette e manifeste come le lacerazioni delle tele, gli squarci e le spaccature delle tavole, ai numerosi e particolari segni dei lavaggi. delle alterazioni di vernici improprie, le bruciature, i colpi violenti ed altri che facilmente si possono indovinare.

Tutti questi guasti tuttavia si possono ripartire finalmente in due definitive categorie: quelli cioè che si possono riparare col solo ricorso ad opportune sostanze quali le vernici, le colle, gli olii, gli essicanti, gli alcali, ecc., non tralasciando l'impiego di tele nuove o tavole, quanto insomma si comprende sotto la definizione di restauro conservativo, e quei guasti che non hanno rimedio all'infuori del ricorso ad una sostituzione materiale dei colori alterati, l'intervento cioè di un pittore e dall'atto pittorico necessario, che nel complesso delle varie operazioni si deve chiamare restauro pittorico, o ritocco.

Ammessa la esistenza effettiva dell'alterazione o guasto avvenuti nel dipinto la scelta del genere di restauro da adottarsi per ripararlo apre un problema di difficile soluzione per la differenza enorme che esiste fra il restauro meccanico ed il restauro pittorico. Differenza enorme non

soltanto nella possibilità della loro rispettiva applicazione, ma ciò che più importa negli effetti rispetto al valore intrinseco risultante dalla diversa applicazione.

Perchè evidentemente il restauro pittorico intacca l'integrità assoluta del dipinto e necessariamente quella che si dice l'autenticità dell'opera.

La quale autenticità dell'opera è così condizionata alla integrità di ciascuna sua parte che il vero intelligente d'arte non ne può tollerare la menoma offesa, nè questa autenticità potrà più infatti dirsi mantenuta se il ristauro pittorico richiedendo l'intervento di un altro artista viene di per sè ad ammettere che anche nella più semplice opera di reintegrazione di un tono alterato può essere avvenuto un cambiamento di significazione e di emanazione spirituale, con alterazione di effetto, anche puramente ottico, una materiale differenza di forma, dalla forma preesistente.

Certamente la verifica dell'entità di un ritocco è subito fatta e può essere ritenuta trascurabile ma non è così del concetto generale del restauro pittorico che in un libro destinato a sviscerare il restauro vuole essere approfondito sino a supporne la più larga applicazione essendo infinito il numero di quelli che potrebbero essere ancora assoggettati a tale nocivo trattamento, innumerevoli essendo i dipinti che presentano grandi guasti d'ogni sorta, e questo gran numero di quadri in pericolo sono quelli appunto che inducono ad approfondire e considerare l'argomento sotto tutti i suoi aspetti: cioè il lato tecnico e quello puramente artistico.

Nel primo considerare anzitutto la possibilità di pervenire ad una imitazione perfetta dei colori nuovi applicati per mezzo del ritocco, assomiglianza assoluta che quasi tutti i restauratori che si assumono di restaurare coi colori un dipinto presumono di poter raggiungere, garantendone anche la durata, mentre l'esperienza con mille prove già fatte e che formano il formidabile nucleo di esempi dimo-

stranti l'impotenza e della imitazione e della durata cementano il criterio tecnico dell'astensione di questo impiego dei colori.

Nel secondo caso mettere in rilievo tutti quegli argomenti che dimostrano il vantaggio ed il valore inestimabile del dipinto integro, perfettamente immune da ogni intrusione di mano differente da quella del suo autore, suscettibile di potere sostenere la più minuta disamina in ogni più minuto particolare della sua costituzione o compagine tecnica, in confronto del diminuito o perduto valore che l'avvenuto restauro dannoso ha prodotto intaccando questa integrità od autenticità preziosa per così tanti rapporti.

Rispetto alla possibilità di imitare perfettamente una tinta sulla quale sia passata l'azione persistente dell'aria, della luce e delle emanazioni gazose che inquinano sempre l'atmosfera è una ben povera scienza tecnica che io dovrei sciorinare a chi mi legge poichè la pratica di un verniciatore basta a risolvere questo problema che solo si è venuto posando fra gli intelligenti d'arte dacchè ignoranza o cattiva voglia di lavorare, o desiderio di facile lucro hanno potuto infiltrarsi anche dove la mansione del restauro dovrebbe essere unicamente ufficio di difesa e di amore verso l'opere d'arte. Perchè il rinnovare coll'aiuto del pennello e dei colori una tinta guastata è istinto immediato d'ogni restauratore venale o pigro, ultimo tentativo di chi veramente ami l'arte e sia rispettoso del proprio decoro professionale. Il Secco-Suardo non si fece mai scrupolo di mettere bene in rilievo questa notevole differenza di criterio che per prima si desta di fronte al così comune evento dell'alterazione di un tono in qualche dipinto.

Il tempo altera i colori persino entro i tubetti ove di consueto sono racchiusi e per differenziare molto visibilmente un colore basta ripeterlo su se stesso aumentandone lo spessore degli strati. Ammesso dunque che si potesse

conservare un po' del colore che il pittore antico adoperò, poniamo su di un fondo, il fatto solo di doverlo impiegare sovrapponendolo al vecchio basterebbe a formare macchia visibilissima anche a distanza su questo dipinto.

Da questa sola sovrapposizione risulta un seguito di azioni d'ordine fisico ma abbastanza complesso per renderne tutte le ragioni assolute.

Differenza di riflessione e di rifrazione di luce fra gli strati sovrapposti. Assorbimento diverso delle luci e dei colori attornianti la porzione di colore rifatto. Dippiù tendenza aumentata del colore raddoppiato a distaccarsi dal piano sottoposto e via dicendo.

Noi vogliamo credere che nessuno, e meno i pittori moderni possano concepire il dubbio che il restauratore goda il privilegio di sapere quali erano i colori adoperati sia all'epoca della invenzione della pittura ad olio, che quelli impiegati nel cinquecento e per tutto il seicento.

Se ci riferiamo a quelli elencati dal Cennini e dall'Armanini, la diversità dei nomi è ostacolo sufficiente a dare la certezza che i nomi moderni ritenuti corrispondenti a quelli antichi siano precisamente la stessa cosa: rappresentino cioè le stesse sostanze; e in quanto agli olii ed alle vernici chiunque ha appena scorso la celebre opera « *Notizie e Pensieri sopra la storia della pittura ad olio* » di C. L. Eastlake (1) può avere un'idea del ginepraio degli olii e delle vernici antiche in uso nella pittura.

Dall'altra parte è risaputo che il Senatore Morelli, grande intelligente d'arte antica pensava che « il voler determinare la tecnica della pittura, cioè la *paletta*, coll'esame delle pitture del quindicesimo e del sedicesimo secolo, che già di per sè nella massima parte ci giunsero guastate e ridipinte, è una rischiosa temerità, per quanto usata sin dal tempo del pittore francese Largillière, da

(1) Traduzione di Giovanni Bezzi. Livorno, 1849.

molti pittori, conoscitori e persino da alcuni storici dell'arte, anche presso di noi, e sotto questo aspetto non avrebbero tutto il torto i più ragionevoli fra i pittori di farsi beffe delle pretensioni di alcuni conoscitori e storici dei nostri giorni. Simili criteri cervellotici potranno bensì servire a gettare polvere negli occhi al pubblico ignaro ».

Aggiungendo il Morelli che pur avendo avuto la fortuna di conoscere qualche raro intelligente restauratore, nessuno di essi si peritò innanzi ad un'antica pittura di dirgli di quali colori speciali si fosse servito il pittore, e spesso, anzi, si trovarono imbarazzati a rispondergli alla richiesta, se il quadro fosse fatto tutto a tempera o se fosse stato velato con colori ad olio (1).

Nell'impossibilità di avere lo stesso materiale che fu adoperato dall'autore del dipinto, ed anche concesso questo, dovendo pur sempre il restauratore *inventare* il colore nuovo col quale eseguire il restauro vediamo ridursi a zero il ritenuto vantaggio di essere addentro nelle tecniche antiche ma tutto vivo il problema di ritoccare con buon esito il dipinto pur limitatamente sempre al semplice tono che abbiamo posto in argomento.

Affidato questo problema ai maggiori scienziati del mondo, non potrebbe essere risolto perchè è erroneo nelle sue basi, l'identità assoluta non potendo essere raggiunta che dalle condizioni di identità dei materiali impiegati. Le probabilità di riescita di un semplice restauro di contraffazione di una tinta non sono maggiori per il restauratore di un colore di quello che lo siano per un contraffattore di monete d'oro impiegando di tutto fuorchè dell'oro...

Nessuno meglio del restauratore di professione dovrebbe essere in grado di attestare l'inanità dello sforzo di ripristinare il colore perdutosi o alteratosi in un vecchio

---

(1) G. Morelli: *Della Pittura italiana, ecc.* Milano, Fratelli Treves, 1897.

dipinto ricorrendo al sussidio del pennello e dei colori, perchè nessuno più di lui sappia che per amalgamare il nuovo col vecchio, fare in modo cioè che l'occhio non riesca a vedere la differenza del colore sovrapposto allo strato originale lo spazio guasto non è mai sufficiente e la pennellata aggiunta per migliorare il colore non fa che invadere nuovo spazio allargando la macchia e aumentandosi così il rappezzo e la sua visibilità.

Nè vi è salvamento possibile a questa conclusione se la tinta così tormentata non va bruscamente a cambiarsi in altra parte del dipinto modellato o contornato in modo da opporre un argine materiale al furore d'impotenza che trascina di solito l'esecutore di tal sorta di restauro ad un guasto necessariamente più esteso di quello iniziale.

Analogamente accade per i rifacimenti di teste, piedi, mani e qualsivogliasi parte più importante guasta o perduta in dipinti vecchi.

Cioè il nuovo non si maschera mai se non quando la parte rifatta può trovare qualche rilievo che aiuti a nascondere dove finisce il lavoro del restauratore.

Il successo di molti ritocchi, accertati anche da memorie d'archivio, che attestano l'avvenuta sovrapposizione della mano di altro pittore conferma quasi sempre un fatto che è la ragione principale della riuscita di detti ritocchi. L'estensione vale a dire del ritocco stesso. Così i contorni delle finestre e le linee di architettura, sono dei migliori appoggi che il restauratore possa desiderare e specialmente nelle scuole antiche tendenti al secco e quasi ad incidere con istrumenti taglienti le linee di contorno, si è trovato un terreno propizio quanto mai per ingannare anche gli esperti dell'arte con risultati che sarebbe stato impossibile equiparare in pitture dovunque morbide e sfumate sebbene l'audacia o meglio la sfacciataggine di alcuni non abbia risparmiato neppure il divino Raffaello, come ne è testimonianza ineffabile il martirio di S. Caterina

nella Pinacoteca di Bologna, ritocco da attribuirsi per ventura a mani straniere perchè quando fu portata a Parigi abbia sopportato anche il cambiamento dalla tavola su cui fu dipinta alla tela che ora ne sostiene i colori, e qualche ritocco pareva scusabile.

Comunque è certo che molte reputazioni di abili restauratori non hanno avuto altra origine che la circostanza favorevole di dipinti che presentarono facili appoggi ai ritocchi, come è facile consentire.

Considerando ora il restauro dal lato puramente artistico le conclusioni sono ancora più sfavorevoli. Il valore dell'autenticità delle opere d'arte di pittura è tanto grande che anche il possesso della copia più perfetta non riesce a sostituirlo.

Tale valore è privilegio della pittura essendochè in iscoltura ad esempio il gesso o la riproduzione comunque ricavata da un calco eseguito sull'opera originale se non è il valore effettivo del marmo eseguito dall'artista ne è però una copia identica sia dal lato formale che dall'emanazione spirituale. Onde una galleria di gessi dall'antico può soddisfare compiutamente le esigenze dello studio della scoltura mentre una raccolta di copie in pittura da quadri antichi non ha mai avuto effetto nè come surrogato accettabile per una scuola di pittura nè come cagione di compiacimento in sè al gusto di veri intelligenti d'arte.

Non vale accennare alla relatività dell'interesse delle riproduzioni in fotografia ed in tricromia mentre non si può sorpassare su di una considerazione di per sè sufficiente a dimostrare l'importanza ed il valore del possesso dell'opera pittorica autentica, che ci vien data dall'interesse sempre in aumento dei cultori d'arte a raggiungere l'accertamento assoluto dell'autore dell'opera d'arte.

Se l'attività dell'intelligente d'arte non ha tregua finchè non sia soddisfatta questa sua brama, se l'orgoglio del critico ha il suo maggior compenso quando riesce a

dimostrare inconfutabilmente le caratteristiche assolute di un autore, quasi come un ufficio di antropometria perviene dalle impronte digitali ad identificare assolutamente la personalità di un individuo, appare evidente che la maggiore intelligenza dell'arte non è quella di colui che si limita soltanto a rilevare un valore generico d'arte od alcuni valori estetici ma arriva a percepire la minuzia dei procedimenti tecnici d'ogni autore, in che consiste effettivamente la superiore intelligenza della pittura.

E questo accertamento non è soltanto interessante in sè come compiacimento per la conquista generica della verità ma è fomite e ragione del massimo godimento intellettuale artistico perchè ammesso il valore eccezionale di un autore amplifica l'estensione di queste sorgenti di piacere offerte da una data opera d'arte proporzionalmente al novero dei particolari sui quali l'occhio intelligente riesce a riscontrare i caratteri assoluti personali che riconfermano la autenticità inconfutabile dell'opera in osservazione.

Il Senatore Morelli contribuì certamente in modo singolare ad ampliare le nozioni sicure per le quali l'accertamento assoluto di una attribuzione di autore poteva essere dimostrata. Le sue osservazioni sul carattere affatto personale degli autori nell'interpretare gli orecchi, le mani, le pieghe, la predilezione costante di certe tinte od armonie di tinte, l'interpretazione anatomica identicamente svolta cioè col predominio di alcuni particolari anche se le linee generali di una figura non sono identiche sono oramai ammesse senza discussione, ma non è ancora detto sin dove potrà estendersi l'acume ed il criterio dell'indagine postosi sulla via tanto luminosamente tracciata dal Senatore Giovanni Morelli, mentre è sicuro che ogni parte di dipinto intaccata dal ritocco può anche riescire ad impedire per sempre la possibilità di autenticare tale autore che casualmente avesse il suo punto più saliente di distinzione coperto da un vasto restauro.

Infatti lo stesso Morelli nella sua Opera dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino racconta di un quadro di Giovanni Santi cui era stato portato via il nome dell'autore sostituito poi a caso da quello di Timoteo Viti nel catalogo (1).

Vuolsi notare ancora che se l'importanza dell'autenticità delle opere d'arte è immensa e spiega l'assiduità dei cultori d'arte nel ricercarla e fare d'ogni possa per mantenerla inalterata a tutti i costi sulle pitture qualsiasi il valore estetico dell'opera e la graduatoria che può esserne fatta ciò ha pure ragione di essere. Perchè l'apprezzamento estetico può variare a seconda dei gusti e delle epoche mentre l'autenticità alterata dall'arbitrio e dal capriccio di un proprietario con la connivenza di un ristauratore può essere offesa a mai sempre come sarebbe accaduto per esempio della ammirabile Madonna del Mantegna della Galleria di Brera se l'abilità grandissima del Cavenaghi non fosse riescita a toglierle la maschera con che un ignoto l'aveva quasi interamente ricoperta.

Per ciò diventa quasi inamissibile l'idea di intelligenza superiore d'arte quando la si separi da quella di rispetto dell'autenticità. Questo accertamento sta come il godimento supremo dell'ammiratore dell'arte, non concedendo la cognizione ed il criterio sostituto possibile di questa qualità. Il possesso stesso delle opere è un piacere che si avvelena quando sopravvenga il dubbio sull'identità dell'autore, ned è veramente concepibile come si possa colle proprie mani confidare l'opera prediletta alla intrusa e dubbia capacità di un altro pittore, tanto più che il segno di questa mano estranea e quasi sempre indelebile ne mai è escluso il dubbio che il guasto non venga aumentato dal ritocco.

---

(1) Ivan Lermolieff: *Le opere dei Maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino.* Bologna, Zanichelli 1886, pag. 265.

L'uomo nel cercare di arrestare o ritardare le azioni del tempo è nel suo diritto e può anche riceverne lode, ma ribellandosi contro il fatto avvenuto e credendo di compensarsi col sostituirvi il contraffatto e specialmente volendo far credere che il contraffatto sia l'originale fa opera contraria ai fini dell'arte. Non è ciò di una evidenza elementare?

L'Ulisse Forni (1) non si perita ad asserire che « Molti sono i quadri che passano per non restaurati anco agli occhi dei più acuti conoscitori e artisti appunto perchè il restauro è fatto bene ». C'è qui una affermazione che ammettendo che egli si intendesse veramente della sua professione darebbe doppiamente ragione della convenienza di combattere ad oltranza il ritocco. Anzitutto egli che si lamentava perchè pei restauri *benfatti* non fosse altro elogio che il silenzio come mai non cercò di sapere il nome di questi restauratori così perfetti che anche agli occhi dei più acuti conoscitori ed artisti i loro ritocchi non furono rilevati e poi perchè non fece noti questi quadri che farebbero la *gloria* del restauro pittorico?

Ma un quadro mezzo od in gran parte rifatto da mano diversa da quella del suo vero autore, che non fosse riconoscibile nella sua parte contraffatta come mai potrebbe essere vanto di questa professione di contraffare se effettivamente il rifatto non si giungesse mai a rilevarlo? E se egli asserisce che esistono tali quadri dei quali parrebbe che egli però ne avesse scoperto i ritocchi non torna il nostro asserto che tutta la questione del giudizio nell'arte sta nell'intendersene e che i più nocivi restauratori sono quelli che per le sottigliezze adoperatevi possono dippiù e per un più lungo tempo passare inosservati: ingannare cioè il maggior numero di riguardanti?

---

(1) Ulisse Forni: *Manuale del Restauratore*. Firenze, Le Monier, 1866, pag. 16 e seg.

Ma qualunque sia il lato sotto il quale si considera la questione del restauro pittorico finisce sempre coll'emergere il concetto che deve prevalere, cioè della convenienza di osteggiare il ripristino delle opere di pittura inquantochè effettivamente non essendovi altra più sicura eventualità che il restauro giunga finalmente sotto più acuto sguardo ad essere messo in evidenza il fatto principale: che nelle opere di pittura il valore ed il godimento non dipendono dalla illusione di possedere le opere assolutamente integre ma dall'essere in questa condizione assoluta di integrità qualunque sia lo stato di conservazione raggiunto è di una chiarezza incontrastabile.

Più saranno state le sottigliezze e gli artifizi adoperati per trarre in inganno i riguardanti e più avranno ragione di dolersi i creduli non avvertiti che invece dei grandi maestri dell'antichità che credevano godersi nel museo essi perdono il loro tempo sulle false croste dei restauratori. Ben a ragione dunque il ritocco che rileva sui quadri antichi è generalmente dagli intendenti d'arte qualificato deturpamento ed offesa del senso d'arte ed ove sia possibile, senza maggior danno del dipinto essere affatto cancellato si procede a toglierlo in tutte le Gallerie d'arte e Musei affidati ai più moderni ed intelligenti ed energici Direttori. Ne se non in condizioni rare si applica dai più moderni ed intelligenti restauratori qualche ritocco sempre in omaggio a questa nota e logica conseguenza della quasi impossibile esecuzione di un restauro pittorico veramente inoffensivo e della più facile probabilità di cadere in un vero sconcio per l'opera d'arte cui viene applicato.

Nelle Gallerie di Pittura e nei Musei d'arte persiste tuttavia troppo odore asfissiante di vernici da quadri ed esalazioni di pittura ancora in via di essicare. C'è sempre una preoccupazione eccessiva di tenere lustri i quadri e apparentemente scevri da ogni difetto d'integrità. Quasi che il pubblico visitasse i musei per verificare se le cornici

sono perfette ed i quadri bene restaurati. Supposto affatto gratuito e che offende l'intelligenza del nostro pubblico che non si meraviglia ne offende mai ne chiede spiegazioni particolari sulle rovine che trova nei musei archeologici ad esempio. Guai se anche i Musei dell'archeologia e quelli delle scolture antiche fossero stati presi dalla mania di restauro che ha infierito ed è pur sempre in minaccia dove si raccoglie la pittura antica!

La troppo facile condiscendenza al ritocco l'incessante premura di lustrare e dare apparenza di finito ai dipinti ha in sè anche questo di nocivo di far dimenticare che il museo d'arte non è mai soltanto un luogo di intellettuale passatempo ma esiste e lo si alimenta sempre per vantaggio e studio dell'arte. Onde vicino al quadro dalla munificente cornice può stare ed essere assai più interessante qualche umile frammento di pittura anche privo di cornice.

Il piacere spirituale di trovare in sontuose sale ricche di quanto fu prodotto di bello ad ornamento di chiese, palagi e reggie, anche gli avanzi che ancora rimangono in essere abbastanza per dare ragione di studio ed interesse agli studiosi dell'arte antica fu nell'anno scorso offerto dalla Pinacoteca di Brera che felicemente volle raccogliere in mostra particolare diverse opere di Antonello da Messina, in conseguenza di danni avvenuti pel terremoto di Messina affidate alle sapienti cure di Luigi Cavenaghi.

Straordinaria poi si presentò la fortuna di avere sott'occhio, quasi si può dire a portata di mano due ritratti di Antonello da Messina ed altro pure meraviglioso ritratto del De Predis, benchè già conosciuti, palpitanti di quell'intensità strana e suggestiva di vita reale che tali autori sanno infondere nelle loro opere le quali di tanto aumentano il piacere della contemplazione di quanto la certezza della loro autenticità è confermata e resa sicura per la conferma unanime delle maggiori autorità dell'arte.

Ma ritornando ai preziosi cimeli portanti tutte le

traccie dei danni sofferti da quel disastro ed esposte senza cornice di sorta alcuna, chi potrebbe mai ridire la commovente eloquenza di quella sofferta rovina onde più rilevante appariva il giusto riserbo dell'insigne restauratore nel lasciare immuni da ogni ombra di ritocco quelle preziose pitture?

A chi volgeva l'occhio attorno appariva più esagerata che veramente non sia la cura delle vecchie direzioni della Pinacoteca nel dare apparenza di integrità a tutti i dipinti appesi alle pareti, apparenza sempre dominante si può dire in tutte le pinacoteche d'Italia, e persistendo per il grande contrasto dei cimeli di Antonello di Messina fra la compostezza irreprensibile delle pitture attornianti veniva involontario il riflesso del difetto evidente che presentano raccolte così sterminate di lavori di pittura seguentisi per sale e sale ma tutti sempre lucidi di una vernice data da poco tempo tutti in uno stato di conservazione perfetta come non manca d'altronde di essere osservato anche dal pubblico.

Eppure a tutti è noto che molti secoli sono passati sopra quelle pitture ne per tutte è ammissibile che il tempo abbia ritirati i suoi artigli.

Il sentimento che vi sia un difetto in questa manutenzione artificiosa di opere antiche perchè appariscono più nuove che sia possibile si fa involontariamente strada nell'animo di chi è abituato a riflettere sulle proprie impressioni ed anche per raffronto le conclusioni non possono essere favorevoli e tali da persuadere che effettivamente l'idea di raccolta d'arte antica non è favorita dove eccede e soverchia un integro in contrasto troppo stridente col carattere dominante di deperito che è compagno inseparabile di quasi tutto ciò che è antico.

La pittura poi soggetta ad una fatale alterazione cui si deve aggiungere l'ingente gravame del pulimento e delle causalità violenti come mai può presentarsi con questo

assetto di proprietà costante che si vuole mantenere a tutti i costi nelle opere accolte nelle Gallerie?

Offrite ad un numismatico di ritornargli come nuove le antiche monete greche e romane, e del medioevo della sua raccolta e sentirete cosa vi risponde. Offrite ai musei del mobiglio e delle stoffe di ridurre a nuovo mobili e tessuti in custodia e così per le maioliche, le armi e quanto di prezioso pervenne in condizioni di deperimento e fate ancora annotazione rigorosa del parere delle autorità cui sono affidati quegli avanzi storici o no del genio umano nelle arti e nelle arti affini. Ma perchè mai solo per le pitture deve essere pesato e pesa sempre l'abbominio del restauro e del ritorno a nuovo e mai nulla valse a frenare queste sacrileghe mani, non la proclamazione universale di essere opere di valore inimitabile, non il biasimo universale che ebbe sempre o quasi sempre il ritocco quando chi ebbe a giudicarne fu persona d'ingegno superiore e potè liberamente pronunziarsi?

Urge sempre la necessità di contraddire alla esecuzione di qualsiasi restauro pittorico come obbligo e dovere preciso di ogni sciente che specialmente nel ritocco applicato alla pittura antica è offeso un diritto patente di proprietà artistica dall'antico autore, che sempre si sarebbe opposto a vedere la sua opera alterata e svisata, trapassato in proprietà pubblica e che non ha più altro difensore possibile e doveroso se non nella coscienza di ogni intelligente d'arte. Che se anche vogliamo concedere che pervenuto il lavoro d'arte in quelle Gallerie o Musei d'arte che ne sanno tutelare l'integrità artistica trovi finalmente il rispetto che sarebbe dovuto come un obbligo sacro rimane sempre per le opere d'arte antica il pericolo della proprietà privata nelle cui mani il concetto del ritocco persiste e dilaga, gli artisti essendo sempre troppo pronti a dichiarare che non s'interessano nè si occupano d'arte antica, gli amatori essendo in gran parte pericolanti verso il ritocco, che ve-

dono sempre in auge fra colleghi e autorità della numerosa classe.

E dato pure l'irresistibile insofferenza di avere appeso nella propria dimora quadri che presentano troppo visibili segni di guasti o alterazioni di colori sopravvenuti si avesse abbastanza cognizione tecnica da imporre il ritocco con colori ad acquerello o colla talchè fosse sempre possibile lavarli con poca acqua dal dipinto. Nella quale previggenza cosciente sta appunto la necessità che siano diffuse quelle nozioni tecniche che veramente intese basterebbero ad assicurare il rapido scomparire di quel restauro contro il quale sembrano vani gli sforzi che da tanto tempo mirano a questo civile progresso.

I restauratori dal canto loro non potrebbero più opporre la grande ragione che si voglia impedirne un onesto modo di vivere in nome del rispetto dell'arte e poichè essi con tanta facilità si dichiarano padroni di ogni possibile tecnica perchè si abbandonano dunque si può dire sempre a quei ritocchi con colori ad olio che sono la causa impellente di tutte quelle deplorazioni che sotto il ben esplicito nome di deturpamenti, sfiguramenti, abbominevoli sfregi, offese, rovine ed altri epiteti di cui sono larghi gli scrittori d'arte quando si trovano di fronte all'insana opera del restauro pittorico vengono a qualificare un danno che non potrà essere tolto dal quadro senza nuovo e più grave rischio del dipinto?

Inventare degli argomenti nuovi di condanna del restauro pittorico non è lieve impresa, difficile e specialmente possedere la competenza e l'autorità di quelli che già da tempo abbastanza lungo si sono pronunziati contro tale pratica. Nè speranza di raggiungere la scomparsa del ritocco si presenta con mezzo migliore di quello che ripetere più spesso che sia possibile le massime che il consentimento di nuovi valori ed intelligenze d'arte oramai innalzano a potenza di verità incontrovertibili.

Così chiedo pubblicamente libertà di trascrivere dal libro *La Pittura* di Ch. Moreau-Ugo Ojetti la maggior parte del capitolo *Ritocchi.*

« *I Ritocchi* (vi è detto a pagina 217 e seguenti) bisogna condannarli, ma bisogna parlarne. Francesco Milizia alla fine del Settecento scriveva con la sua bella franchezza: « Che l'autore ritocchi la sua opera ancora fresca per correggerla e per accordarla è un dovere, ma metter mano nelle opere altrui insigni alterate dal tempo è un deformarle, il che è peggio che distruggerle. Un quadro disaccordato e guasto dagli anni sia ritoccato da mano esperta, per un momento farà buona comparsa, ma di lì a poco diverrà peggio di prima perchè le nuove tinte cambiano e discordano colle vecchie. Si ricorre perciò a un altro medico che promette più miracoli quanto più è ignorante, costui applica nuovi topici, e indi a poco l'ammalato peggiora. Eccoci al ciarlatano il quale spietatamente scoria, impiastra, strofina, raschia, lava, rimpiastra, invernicia, e addio quadro, questa bell'arte ha fatto progressi in ragione della decadenza delle belle arti » (1).

E il Delacroix nel suo Giornale ha aggiunto: « Ogni preteso restauro è un oltraggio mille volte più deplorevole dei danni del tempo. Si sostituisce a un quadro un altro quadro, quello dipinto da un miserabile impiastricciatore che ha usurpato il posto del vero pittore la cui opera è scomparsa sotto i ritocchi ».

Parole severe, forse esagerate. Anche qui è necessario infatti distinguere caso per caso e prima di tutto distinguere i ritocchi dati per la civetteria di far parere tutto nuovo ed intatto un quadro vecchio e venerando o per l'interesse di potere così vender meglio, coi ritocchi fatti per impedire che una chiazza bianca d'imprimitura scoperta

(1) F. Milizia: *Dizionario delle belle arti del disegno.* Bassano 1717, tomo II, pag. 200.

deturpi un dipinto del resto conservatissimo o che da una scrostatura l'umidità o la polvere penetrino a intaccare la parte ancora sana di esso; e poi distinguere i ritocchi ad olio in uso una volta, sempre pronti a rifiorire dai più cauti ritocchi a tempera in uso presso i buoni restauratori, i quali ritocchi a tempera sono immutabili all'aria e possono quando si voglia essere facilmente lavati via.

Certo a voler definire le qualità contradditorie che dovrebbero esser proprie d'un buon restauratore, v'è da credere che sia impossibile trovarne uno solo al mondo. Prima di tutto occorre che egli abbia una percezione esatta dei toni perchè altrimenti ogni ritocco o raccordo farà macchia e aumenterà il malanno in cambio di guarirlo; poi che egli conosca profondamente la tecnica della pittura così da distinguere tutti gli antichi processi e ripeterli; poi che non sia un vero e proprio pittore creatore, perchè, anche abilissimo, sarebbe sempre dominato dalla sua originalità e dalla sua arte, mentre il restauratore essendo impersonale è spesso più scienziato che artista. E non basta. Egli deve anche possedere una qualità assai rara nei tempi nostri di specialisti, l'universalità, come si suol dire dei generi; deve cioè esser capace di eseguire il paesaggio e la figura, gl'interni come l'aria aperta, e in presenza d'un qualsiasi soggetto sentirsi come a casa sua, ben preparato per rimediare con gusto a qualunque guasto. Ma viceversa, per intonare una toppa di colore nuovo col resto che è antico non è necessario che il restauratore sappia dipingere il resto, anzi è bene che non lo sappia.

Disse il Vasari, per un putto in una *Circoncisione* di Luca Signorelli guasto dell'umidità e ritoccato nientemeno che dal Sodoma: « Sarebbe meglio tenersi le cose fatte da uomini eccellenti piuttosto mezzo guaste che farle ritoccare a chi sa meno ».

Se così aspro fu il Vasari col Sodoma non sembra meno acerbo il Tiziano.

Racconta il Lanzi « che nell'assedio di Roma del 1527 i soldati fra le altre offese fatte al palazzo Apostolico avevano guastate alcune teste di Raffaello, fu incaricato Sebastiano del Piombo di rassettarle, pennello inferiore a tal opera, così ne giudicò Tiziano, che, condotto a vedere quelle camere nè sapendo il fatto, domandò a Sebastiano stesso *chi fosse quel presentuoso e ignorante che aveva imbrattato quei volti* » (1).

Nè la contraddizione fra le suddette qualità si può sanare contentandosi sempre della dottrina puramente tecnica del restauratore accopiata alla sua ignoranza artistica nel dipingere. Ha detto con acutezza ed arguzia Camillo Boito: « Io, confesso, temo l'ambizione del sapiente; ma temo ancora più l'ambizione dell'ignorante ».

Non basta pur troppo il saper fare una cosa per non la fare. Ora nei restauri della pittura occorrono le seguenti successive avvertenze: primo trattare con religioso rispetto anche le affumicature e gli annerimenti, preferendo le ingiurie del tempo e degli uomini al rischio di spellare il dipinto originale; secondo determinare con sicurezza assoluta l'importanza e i limiti dei precedenti restauri; terzo giudicare per via di certi assaggi se i restauri precedenti nascondano o mascherano il dipinto originale, anche sciupato che sia; quarto, levare con infinita circospezione il restauro vecchio, ma preferire sempre il restauro vecchio anche pessimo alla necessità di un nuovo restauro anche ottimo. Il busilli insomma sta qui: *Fermarsi a tempo;* e sta qui la saviezza: *Contentarsi del meno possibile.* Nè noi potremmo dir meglio.

E più avanti ancora l'Ojetti dice: « Al giorno d'oggi la cosidetta pubblica opinione tenuta desta dalle riviste d'arte, dai critici e perfino dai cronisti dei giornali si preoccupa della conservazione delle opere appartenenti al patri-

---

(1) Lanzi: *Storia pittorica.* Tomo I. Bassano 1818.

monio della nazione; e i restauratori sono anche per questo diventati generalmente più esperti più scrupolosi e più sorvegliati; i direttori delle Gallerie, più eruditi e più compresi della loro responsabilità.

Ma nel passato le pitture delle collezioni dei re e dei principi e dei papi erano di fatto libera proprietà di costoro, spesso considerate solo ornamenti di belle sale fastose e perciò dovevano essere sempre lucide e come nuove, destinate ad essere restaurate appena sembrassero logore o pallide. Tanti sono stati allora i restauri e tanto imprudenti che ora noi ammiriamo come bellezze supreme solo dai travestimenti e chi sa forse anche delle vere caricature degli originali.

Per convincersene basta pensare che in meno di cento anni un quadro soffre fatalmente per la sua vernice e pel suo fondo, e può esigere una sverniciatura, una foderatura e forse anco un distacco, certo qualche ritocco e qualche restauro. Ora queste operazioni erano almeno fino all'ottocento affidate ad artisti di nessun valore, e non sorvegliati da nessuno. Che cosa accadeva?

Piuttosto che dedicarsi semplicemente a riempire i vuoti del colore e ad intonare bene queste toppe, operazione delicata, difficile, che minacciava di rivelarsi col tempo come una macchia, si ridipingevano completamente i cieli, i volti, i nudi e i panneggi.

In Italia gli errori più audaci avvennero appunto quando le accademie di pittori e scultori custodivano le pubbliche raccolte e affidavano a pittori i ritocchi ed i restauri, e si può dire che oramai su cento quadri delle nostre raccolte novanta, si o no, sono intatti, cioè toccati solo dal tempo e non dagli uomini. Certo anche poi i danni sono continuati e tutti ricordano le recenti polemiche per alcuni restauri nelle gallerie del Museo di Napoli, dell'Accademia di Venezia e degli Uffizi a Firenze. Ma almeno questi danni sono avvenuti per troppo imprudente amore non più per sciocca noncuranza ».

Il pensiero che il patrimonio pubblico d'arte non ha altro mezzo di aumentare fuori di quello che attingere continuamente nel possesso privato deve essere stimolo a facilitare la diffusione di qualche nozione tecnica della pittura che aiuti a chiarire ciò che effettivamente risulta dal ridipingere i quadri.

È deplorevole che l'apprendere questi elementari principi d'arte possano essere ritenute cognizioni esorbitanti dalla comune intelligenza ed estranee affatto alla coltura generale.

Questo mistero che involge gli elementi dell'arte del dipingere serve per il pubblico a rivestire di un aureola di abilità e di sapienza singolare chiunque maneggia un pennello e dei colori e non è l'ultima causa dell'imperversare del ritocco così nelle epoche scorse che nel nostro tempo. Neanche può servire di giustificazione a tale ignoranza la poca profondità di perizia tecnica dominante fra gli stessi pittori. Solo restando diremo così quasi logico che se tanti pittori dopo anni ed anni di esercizio professionale non sono ancora riesciti a penetrare l'assurdo di sovrapporre vernici spesse a tempere e guazzi troppo magri di conglutinanti provocando così l'inevitabile rovina di molti quadri moderni non vi è da meravigliarsi se le cotenne di lardo, le liscivie e perfino la sabbia e la pomice furono e sono sempre fra le mani di tanta gente per farne applicazione sui dipinti.

Se nulla adunque di profittevole all'arte si può aspettare da tanta deficienza di nozioni tecniche sulla pittura, nessun utile vi è da attendere dal coltivare il supposto che in altri tempi fossero diffuse cognizioni tecniche in ogni ordine di persone. Il grande uso del restauro stesso dimostra il poco fondamento di tale opinione. Poi la rarità di libri che trattano l'argomento tecnico ne è una seconda prova inconfutabile.

Il Secolo XVI e meno ancora il XVII non si occu-

parono di tecnica d'arte. Bisogna venire all'ottocento per trovare pochi libri o troppo eruditi o troppo voluminosi.

L'Eastlake (1) che con copia sbalorditiva di documenti rifà la storia di tutti i processi antichi della pittura è il meno adatto per una divulgazione qualsivogliasi. I trattati del Merimée e del Montabert, il Manuale del Bouvier ed i molti manuali Roret disseminano in troppe pagine poche nozioni veramente utili. Solo la pubblicazione del Libro dell'arte del Cennini apre uno spiraglio di luce meridiana in quel grande buio che erano le tradizioni trapassatesi verbalmente fra i pittori per tanto ordine di secoli.

Per il pubblico non correvano che dissertazioni sulle vernici della China portate dai missionari P. Gesuiti che servirono a sciupare un numero sterminato di carte geografiche e di stampe, tutto volendosi verniciare colle vernici chinesi che ingiallivano orribilmente a vista d'occhio screpolandosi in mille maniere. Poi il Vibert con la sua Scienza della Pittura, libro utilissimo che chiarisce molti problemi ed allarga un po' gli orizzonti dei pittori che lo hanno letto. È da pochi anni qualche volume di data troppo recente per ritenere che possano aver dati i frutti che se ne aspettano i loro autori (2).

Non abbassiamo dunque l'epoca nostra riguardo l'intelligenza tecnica oltre quello che veramente sia rispetto ai tempi scorsi, ma giacchè l'arte è pur sempre tanta parte della nostra vita intellettuale tendiamo ad aggiungere nuovi e sicuri mezzi per aumentarne il godimento.

Un vero rimedio sarebbe stato l'istituzione di scuole di tecnica di pittura nelle Accademie ed Istituti di belle Arti. Dell'idea di formare una scuola del restauro balenò

(1) Traduzione di Giovanni Bezzi. Livorno, 1849.

(2) U. Ojetti: *La Pittura*. Th. Gautier. — Previati: *La tecnica della Pittura*.

un guizzo nel 1911, allorchè i giornali di Filadelfia annunciando il ritorno dall'Italia del Prof. Pasquale Farina, inventore di un sistema « a secco » pel ricupero dei quadri in qualunque modo offesi dal tempo o dai restauri, davano la notizia di trattative corse in Roma fra detto rinomato cultore del restauro ed il Ministero della Istruzione Pubblica per l'istituzione di una scuola della quale sarebbe stato dirigente lo stesso Prof. Farina. Questa notizia però non ebbe seguito alcuno forse perchè sul metodo « a secco » l'inventore voleva mantenuto il più assoluto segreto, condizione che non sarebbe certo compatibile coll'insegnamento dello stesso metodo che pareva base delle trattative. Comunque la scuola non ebbe attuazione come nessuno pensa a quella delle tecniche tutte della pittura che sarebbe pur tanto necessaria come quella che dovrebbe pur nello stesso tempo compenetrare almeno una nozione sommaria del restauro conservativo perchè sarebbe strano ed illogico che nell'insegnare il modo di adoperare i colori per dipingere si tralasciasse di insegnare anche qualche rimedio ai danni loro prodotti dal tempo.

Ma forse il pericolo dei restauri così prossimo anche pei dipinti moderni solleciterà qualche provvedimento opportuno. Tutelando i dipinti dei vecchi maestri si farà opera di protezione anche per noi stessi, e per questo egoismo in questione chissà che non apparisca più evidente l'abuso che si compie arrogandosi l'arbitrio di toccare l'opera altrui.

Se il desiderio del restauro è plausibile perchè risponde ad un sentimento istintivo di ricuperare l'oggetto guastatosi o in via di sicura perdita, però tale sentimento diventa decisamente biasimevole allorchè si cambia nell'atto di ingannare o tentare di ingannare altri sulla integrità completa di questo oggetto. Come si deve giudicare la compiacenza di un restauratore che si presta a cambiare un quadro evidentemente deteriorato e scaduto di prezzo a parere

nuovo ed integro in ogni sua parte? Vi è un segno di riconoscimento di cognizione comune perchè il quadro che ha subìto uno di tali restauri possa essere immediatamente riconosciuto?

Seguendo alla lettera il desiderio di ogni ordinatore di restauro pittorico il restauratore dovrebbe fare del suo meglio per riescire a fare lavoro così perfetto che occhio umano non potesse mai più scorgere le traccie del suo pennello e se di consueto il restauro concîude in quello sconcio cui abbiamo già tante volte accennato non è veramente perchè i restauratori non vi abbiano messo buona volontà talchè fra onesta voglia di committenti e di esecutori oggi si sarebbe più in possesso di rabberciature di quadri che di opere originali. Ma appunto per la vanità e del dubbio che il ritocco possa mai nascondersi così compiutamente come è stata illusione di cattivi intendenti d'arte che si potesse ottenere e perchè venga anche meno l'altra illusione di cattivi pittori di potervi mai riuscire ritoccando i quadri, che a dimostrare la difficoltà di distogliere da cattive abitudini, specialmente delle intelligenze mediocri, lascieremo il penoso argomento del ritocco di contraffazione per accennare ad un altro arbitrio cui sono soggetti i quadri antichi nella mancanza di ogni legge che difenda quegli autori.

Ed è quello di vedersi cambiato il soggetto rappresentato dalla pura bizzaria di qualche artista o dal capriccio del proprietario. La ormai famosa Madonna del Mantegna della Pinacoteca di Brera che pochi anni fa era ricoperta da un'altra immagine ne è un conosciutissimo esempio. Ho qui sul mio tavolo la fotografia di una Giovinezza ed Amore che lasciò scoprire sotto di sè le sembianze di una Salomé recante sul catino la testa di S. Giovanni Battista decollato! e ad altri saranno indubbiamente note altre somiglianti soperchierie come a tutti è noto che è fra quadri secondari antichi che si trova il materiale acconcio per un

vero commercio di contraffazioni di autori di maggior fama.

Ora nessuna legge di tutela artistica verrà mai a colpire un così evidente abuso di diritto di proprietà; anzi è mai possibile che il diritto di proprietà si possa tramutare in un arbitrio così illegittimo e disonesto? Ho accennato sin dapprincipio che la questione del restauro era legata anche a problemi d'ordine morale che forse non si presentavano così immediati a chi era nuovo all'argomento. Infatti anche la menomazione che un cattivo restauro porta ad un dipinto intacca un diritto patente che l'autore antico non ha più altri a difendergli che l'amatore d'arte. Sono questioni delicate e difficili sulle quali la competenza tecnica ed artistica non possono decidere. Ma alla gentilezza innata degli artisti e dei cultori d'arte le crude verità che ho toccate non possono apparire diverse da quello che sono, cioè anomalie destinate a scomparire in una più larga e delicata comprensione dell'arte stessa che è maestra di ogni elevazione di sentimento.

I buoni risultati ottenuti dal rigore imposto nel procedere a pulimenti, rimozioni di vernici, togliere vecchi restauri, rintelaggi, trasporti dalle tavole alle tele, distacchi d'affreschi dal muro, tutte infine le operazioni del restauro conservativo dicono come ben si apponevano quelli che richiedevano più severità specialmente dove gli uffici di restauro annessi alle Gallerie e Musei d'arte erano soliti lasciar correre la mano al ritocco ed al ristauro pittorico.

Però il ripiego preso dal Ministero dell'Istruzione Pubblica di impedire ogni genere di ritocco ordinando che per i quadri ed i dipinti a buon fresco che in seguito a riparazioni presentino delle lacune o dei buchi si debbano riempire di una tinta neutra tutta eguale non riesce ancora ad acquietare quegli spiriti che sentono scemata la forza dell'opera d'arte per il disturbo della parte mancante e in nome di questa delicatezza per l'impressione complessiva

preferiscono la bugia e la sconcordanza inevitabile del ritocco, l'inganno e l'astuzia di un restauro che tanto più dovrebbe essere insopportabile nel capolavoro d'arte quanto per la sottigliezza dell'artifizio potesse ingenerare il dubbio della sua verace provenienza.

E il numero di questi deboli intelligenti d'arte che logicamente ci darebbero il restauro del torso di Belvedere e della Venere di Milo è ancora legione.

Ma come la scoltura giunse a superare la crisi di restauri impostale dagli archeologhi, sebbene a giustificare in certo modo tali vane fatiche concorressero e la serietà delle ricerche e gli ingegni impiegati: così la pittura sorpasserà la sua lunga ora di servitù miserevole all'arbitrario lavoro di ritocco che mai riescì per sè ad essere degno di pregio, ed in qualunque modo eseguito, destinato dalla inevitabile alterazione dei colori a non poter essere considerato che un dannoso e inutile sconcio arrecato ai dipinti.

Ricordando ancora i buoni risultati della esclusione di ogni ristauro pittorico dove si ha in custodia il patrimonio pubblico d'arte si deve concludere che il ristauro conservativo basta per garantire la maggior durata possibile ai dipinti ma implica la necessità che il restauratore odierno se pittore sia specialmente intelligente d'arte antica, ossia incline ad amarla così da sacrificarle l'istinto più attivo dell'artista che è di porre mano ai pennelli, specialmente dove è più grande l'illusione di risolvere con un tocco di colore gli sforzi vanamente durati cogli altri mezzi posti a sua disposizione.

La forza per questa linea di condotta del nuovo ristauratore non può venire che da una propensione naturale istintiva di abnegazione di rinunzia, di annientamento di ogni qualità artistica personale che potesse tentare di emergere nell'esecutore del restauro. L'arte esige questa modestia tanto meritoria e degna di stima che si vede sorgere più grande dove più grande è il talento naturale

e l'intelligenza stessa dell'arte. Il pittore che si rifiuta di toccare col proprio pennello l'opera di un maestro antico sentirà una grande soddisfazione per quanto la sua vanità od il suo interesse potesse risentirsene ed egli avrà l'orgoglio di avere contribuito a quel rinnovamento di coscienza artistica che specialmente dai giovani aspetta l'epoca nostra. Ma oltre l'intelligenza dell'arte e la cognizione perfetta dei mezzi che deve impiegare per il suo fine, la qualità principale che si richiede nel nuovo restauratore è una rigidezza assoluta verso sè stesso nell'uso di quei materiali che un'inavvertenza, un minuto di impazienza traducono in un danno irrimediabile pel dipinto. Togliere con un solvente una vecchia vernice e insieme con essa la velatura che è l'ultima perfezione del dipinto può essere compatito in chiunque come atto d'inavvertenza o di impazienza ma pel restauratore deve essere ritenuta una colpa grave ed imperdonabile. Il ripetersi di tale evento è la prova più manifesta d'inettitudine a tale compito che si possa porgere. Pur troppo invece fino ad oggi non si ebbe che una ingiustificabile tolleranza per il rinnovarsi di simili risultati per cui non vi ha rimedio possibile che nel ritocco.

Però se al balordo pittore che indifferente guarda al danno prodotto per il tedio di adoperare troppo a lungo un solvente sapendo che rimedierà colla sua funesta tavolozza fosse subito intentato un regolare processo per rifusione di danni imparerebbe con un sistema molto più spiccio e il rispetto ed il valore dell'arte. Ma invece è sempre una commissione artistica che vigila simili operazioni e si può essere sicuri che annoiandosi anch'essa alla sorveglianza necessaria sorpasserà sulla spellatura accaduta e chiuderà gli occhi sul ritocco fatale che toccherà al dipinto.

Si comprende dunque facilmente come il restauro conservativo non possa dare buoni frutti se non accompagnato dalla scomparsa assoluta di tutte quelle negligenze da cui viene l'enormità di guasti che si riscontrano

nelle pitture e non si modifichino i concetti erronei sulla labilità e inalterabilità dei colori sui quali sino ad oggi non si è risparmiato di agire con mezzi offensivi d'ogni sorta: dalla pietra pomice ai corrosivi più potenti e l'immancabile raschiatojo di ferro delizia di quasi tutti i vecchi restauratori.

Le precauzioni suggerite dal conte G. Secco-Suardo nel suo manuale *Il Restauratore dei Dipinti* insegnano quanto deve essere cauta e vigilante nelle più minuziose pratiche l'attenzione di chi deve applicare sulle pitture così pericolosi ausili di soccorso.

« A scorticare un quadro cogli alcali bastano pochi secondi, a pulirlo moderatamente senza pericolo d'intaccarne le velature e di toglierli quella specie di patina preziosissima che è il frutto degli anni ed il caratteristico dell'antichità ed originalità non basta un giorno » nota l'esimio autore cui i restauratori devono grande obbligo per averli liberati dal faragginoso ricettario empirico che ne ingombrava i laboratori, e avere dettato, sul trasporto degli affreschi dal muro alle tele pagine che sono tutto quanto di profondamente meditato ed esperimentato sia mai stato detto sull'argomento.

Campo questo della pittura ad affresco che nei riguardi del restauro meriterebbe uno studio particolare. Giacchè tali dipinti quasi sempre vasti e collocati in alto lasciarono la più ampia libertà a tutti i soprusi del ritocco e all'introduzione di materiali tecnicamente così opposti alla costituzione di quel speciale processo di dipingere che peggio non si sarebbe potuto volendo deliberatamente affrettare, e la rovina anzi che assicurare più lungamente che fosse stato possibile il godimento di tanti di quei lavori. Ma per il vecchio restauratore non vi era altra preoccupazione che arrivare all'impiego del suo famoso pennello!

Lo sdegno dei restauratori per le manualità tanto necessarie del rintellaggio, del trasporto delle pitture dalle

tavole alle tele, del passaggio degli affreschi agli incannicciati e alle tele desta un vero senso di meraviglia in chi sa come sia in queste operazioni che consiste specialmente il lavoro più prezioso ed utile del restauro conservativo come quello che ne richiede tutta l'intelligenza e nel quale può svolgersi tutta l'attività e l'energia delle sue forze. Non certo per incollare tele o segare porzioni di tavole o sgretolare pezzi d'intonaco ma per conservare ogni più piccola parte dei colori del dipinto originale che con tanta incuria ed inconsciente sperpero finiscono fra i rifiuti del laboratorio perchè egli ha sempre l'ultimo rimedio di finire il lavoro ricorrendo alla tavolozza che egli è sempre ansioso di adoperare e dovrebbe invece essere il suo spavento.

Chi potesse mai ritornare al possesso dell'enorme quantità di squame di pitture perdute nelle operazioni di rintelaggio e rimetterle al posto dei ritocchi infiniti che dovevano essere risparmiati!

Se chi affìda un quadro antico molto screpolato o con sollevamento delle antiche mestiche perchè con rintellaggio venga anche rinfrancato il colore sulla tela avesse la pazienza e la prudenza di contare tutte le squame pericolanti nel suo dipinto e volesse rifare il suo conto quando il quadro gli viene riportato lustro e impomatato a domicilio vedrebbe cosa gli ha sottratto di colore originale il consueto foderatore non certo per tesoreggiare delle scrostature ma per impazienza, inabilità, incoscienza del suo compito delicato, di una importanza immensa quando si tratta di salvare opere d'arte.

Ben più si dovrebbe dire poi del passare il dipinto dalle tavole sulla tela, o il dipinto in tela trasportarlo su nuova tela e del distacco degli affreschi perchè fosse un'ancora più chiara dimostrazione della ragione che avrebbero i restauratori di sostenere con tutta la forza del loro diritto l'importanza e la difficoltà grandìssima del restauro conservativo quando questo includa la rinunzia

ad ogni aiuto di ritocco. Epperciò una posizione sempre più privilegiata dovrebbe farsi nel personale addetto alla difesa e conservazione d'arte al restauratore più abile in queste straordinarie mansioni e nel pulimento che è altra parte di massimo riguardo nelle opere di pittura.

Dacchè senza alcun dubbio i maggiori danni derivarono ai dipinti antichi dai mezzi e dai modi adoperati nel pulirli, come l'applicazione delle vernici che avrebbe dovuto essere l' ultimo riparo dei colori potè essere in mani inette ed in teste deficienti causa delle più gravi rovine.

Quanta pratica, quanta avvedutezza, quanto criterio tecnico non sono mai necessari per ottenere il massimo risultato da operazioni che così a colpo d'occhio si è pronti a dichiarare semplici pratiche meccaniche, mestieri adatti soltanto per intelligenze inferiori, e quanti errori e prosunzioni e male applicate attitudini si sperperano nell'insistere a voler rimettere i quadri nella integrità perduta.

Sì, si studi sulle opere dei maestri copiandone con amore, con pazienza, con indagine mai sazia di approfondire l'arte e la bellezza dei risultati, ma per diventare sempre più rispettosi di quegli ingegni e di quelle attitudini rare e dalla comunione spirituale che lo studio può stabilire fra gli autori e chi ne analizza i processi tecnici e le profondità concettive imparare a vivere del proprio merito e non dello sfruttamento dell'altrui attività in che si riduce infine il lavoro di tutti che scivolano nel plagio, nella contraffazione, nell'imitazione troppo servile.

Il restauratore che sente di potere rifare completamente su di un dipinto guasto una testa di Raffaello, di Tiziano o del Correggio perchè non prende piuttosto qualche pezzo di tela affatto nuova e non si abbandona a queste sue imitazioni mettiamo pure ideali, aspettando da queste quel qualsiasi lucro che potrà guadagnarsi lasciando in pace gli originali guastatisi comunque per le azioni del tempo o del caso?

Pare piccolo titolo di benemerenza verso quanti amano l'arte l'avere assicurato per secoli il godimento di un capolavoro col trasporto di un dipinto che sarebbe altrimenti perito? Ed il contenersi in questa e tutte l'altre mansioni puramente conservative sembra troppo piccolo merito e degno di poca ricompensa? Ma io penso che oltre al massimo compenso materiale, come nel quattrocento si usava scrivere col nome di chi aveva dipinto il quadro, anche il nome di chi aveva eseguita la cornice ed il nome di chi l'aveva indorata: Vasari lesse sotto una tavola questa epigrafe: Simone Cini, fiorentino fece l'intaglio, Gabriello Saracini la messe in oro e Spinello di Luca d'Arezzo la dipinse l'anno 1385 (1): così sarebbe innovazione degna del Secolo XX che nei musei e nelle Gallerie d'arte sotto i quadri conservati all'ammirazione degli amanti dell'arte, mercè le cure intelligenti dei ristauratori, ne fosse posto il nome a segno di quella riconoscenza alla quale tale godimento fosse dovuto essendo ciò ben doveroso quando si rifletta che particolarmente senza l'intervento del restauratore conservativo queste opere sarebbero infallantemente scomparse, distrutte dai loro stessi guasti.

GAETANO PREVIATI

(1) VASARI: *Vita di Spinello.*

DEL RISTAURO IN GENERALE

L'arte di restaurare i quadri, d'origine tutta italiana, è sorta in Venezia, ove quel governo, gelosissimo delle patrie glorie, pensò, col mezzo della medesima, a riparare ai guasti cui toccato avevano parecchi dei capi d'opera di quella famosissima scuola, non solo non fece quei progressi che dalla sua importanza pareva dovessero aspettarsi, ma rimase nella infanzia sin quasi ai giorni nostri.

All'epoca del suo nascimento bene ancora non si conoscevano gli effetti della alterazione cagionata dal tempo in sui dipinti all'olio, dappoichè da poco introdotte si erano le imprimiture ad olio, che ne sono la principal cagione, e più ancora le colorate. Quindi i valenti uomini impiegati dalla Veneta Repubblica adoperarono nel ristaurare le pratiche medesime usate nel dipingere. Ed in progresso di tempo, o vi si applicarono uomini di merito, e questi erano pittori, i quali battevano la via de' predecessori senza curarsi di cercar sistemi più opportuni onde evitare gli inconvenienti prodotti dal ristaurare all'olio, od erano gente da poco, e questi mancavano più ancora dei lumi necessari per far progredire l'arte.

Oltre a ciò, fino a' tempi a noi vicinissimi, era pressochè sconosciuta quella scienza, che a dì nostri fece e fa continuamente passi così giganteschi, cioè la chimica, per cui mancavasi di norme sicure per alcune parti importantissime dell'arte del ristauro. Il perchè la povera arte cadde in mano agli empirici, i quali, per ricavarne maggior profitto, la involsero nel fatal velo dei segreti, che la mancanza di chimiche cognizioni non permetteva di squarciare. Quindi difficilissimo, per non dire impossibile, riusciva il poter discernere quale dei vari mezzi da essi impiegati fosse conveniente, e quale dannoso, attesochè non se ne conoscevano le basi, ed ancora perchè spesso l'identica sostanza veniva rappresentata sotto diversissimi aspetti, bastando il mutarle nome o figura perchè più non fosse riconoscibile. E siccome gli antichi ristauri, qual più qual meno, ma tutti riuscirono malamente, anzi soventi fiate furono fatali alle opere cui vennero fatti, quando per essere le medesime state inopportunamente ed esorbitantemente coperte e ridipinte, quando, peggio ancora, per essere state barbaramente scorticate dagli alcali senza circospezione adoperati, e quando, finalmente, per aver impiegato sostanze che donavano ai dipinti un brio effimero e passeggiero, il quale ben presto trasmutavasi in annerimento, così la infelice arte del ristauro andò sempre di male in peggio, caduta essendo nel disprezzo (1), e non essendo per ciò esercitata, quasi esclusivamente, che da gente ignorante e venale, cui nulla valeva della perdita dei più insigni capolavori purchè impinguar si potesse spacciando, a guisa di cerretani, i suoi segreti.

(1) Milizia nel suo *Dizionario delle arti del disegno* dice: *Metter mano nelle opere altrui insigni alterate dal tempo è un deformarle, il che è peggio che distruggerle*; ed il Selvatico nel suo libro *Sulla educazione del pittore storico italiano*, dettato in un'epoca assai più vicina (Padova 1842), dichiara una **forsennatag-**

In questo deplorando stato si stette sin oltre la metà dello scorso secolo, nella quale epoca sursero quà e colà parecchie persone di genio e di coscienza, che tentarono di scuotere dal suo mortal letargo un'arte, la di cui necessità tutto dì facevasi più vivamente sentire.

Ma sgraziatamente una sì generosa impresa non venne tentata che da uomini o totalmente teoretici, i quali ignorando le pratiche della pittura, e quindi i fenomeni che essi presentavano, vagavano nelle idee astratte, e nelle teorie generali per modo tale, che ben di rado le cognizioni loro poterono avere un'utile applicazione: oppure da artisti, talora anche valenti, i quali invece mancavano delle necessarie cognizioni scientifiche per far sì che l'arte da essi protetta avesse da razionalmente procedere. E a compir l'opera si aggiunse eziandio la fatal combinazione che nessuno dei pratici pensò mai a pubblicare nemmeno quel tanto, che risultato gli era dal caso o dalle sue esperienze, quali che si fossero. La qual cosa due mali gravissimi ha cagionato, cioè il togliere qualunque punto d'appoggio a chi avesse voluto occuparsene, ed il mantenere per conseguenza il fatal sistema dei segreti, di maniera che il meschino, che esercitar voleva l'arte del ristauro, per istruirsi in qualche guisa, era costretto andar accattando quà e là nozioni isolate, e formarsi in sì disagiata maniera una specie di mosaico, non di cognizioni, ma di ricette e di segreti, sempre empirici, spesso in contraddizione l'uno con l'altro, senza un nesso che li col-

glie l'amore dei ricchi per i quadri antichi, ed altrettanti ladri, truffatori, e falsari tutti i restauratori in massa. Ma fortunatamente tutti sanno quanto il Milizia esagerasse in ogni cosa, e con quanta facilità il Selvatico si contraddica. In fatti egli, che dettò sì sconvenienti parole, fu per lunghi anni despota nella Veneta Accademia, per conto della quale comperava e faceva ristaurare quadri antichi.

legasse e senza una guida che giovar gli potesse a discernere la verità ed a compire le infinite lacune che indispensabilmente vi rimanevano, poichè d'ordinario una ricetta non era applicabile che tassativamente a quel tale o tal'altro caso.

Tale difficoltà somma di apprendere un'arte caduta già nel disprezzo fu la cagione per la quale gli uomini coscienziosi e d'ingegno provavano una specie di ripugnanza a dedicarvisi, talmentechè ben pochi furono e sono ancora oggidì quelli che veramente chiamar si possono ristauratori: e quella fu all'incontro che portò a dedicarsi al ristauro una schiera d'ignoranti presuntuosi, i quali, per mancanza di cognizioni, e spesso anche di onestà, fecero e fanno man bassa sui più insigni capolavori della pittura, con tutta la massima tranquillità ed indifferenza.

L'arte del ristauro non è la cosa che indovinar si possa ma esige, oltre le naturali disposizioni, un corredo di cognizioni fondamentali che fa d'uopo procacciarsi prima di esercitarla, la mancanza delle quali è sempre stata la cagione di tanti guai. Essa dividesi in tre parti principali, cioè: 1° la meccanica, la quale comprende ciò che i francesi chiamano *parquetage*, vale a dire il risarcimento delle tavole, ecc., la foderatura dei quadri, ed il trasporto dei dipinti dalla tavola, dalla tela, e dal muro; 2° la chimica, che si riferisce alla fabbricazione delle vernici ecc., ed a tutto quello che ha rapporto specialmente al pulimento; 3° l'artistica, che riguarda le cognizioni e la scelta dei colori opportuni pel ristauro, ecc., e le pratiche speciali per tutto ciò che ha relazione all'opera del pittore. Per ognuna delle quali occorrono attitudini e cognizioni speciali, perocchè ciascheduna di esse presenta delle particolari difficoltà, ed anche, segnatamente poi le due prime, dei pericoli, spesse fiate gravissimi.

Ella è poi cosa singolare, che, mentre il sistema di dipingere all'olio viene da tutti, ed a ragione, ritenuto

per il più solido, l'arte del ristauro venga alimentata quasi per intero da dipinti all'olio, essendochè la massima parte di essi abbisogna di ristauro. La qual cosa per altro non si deve attribuire al sistema in sè stesso, bensì alle cattive imprimiture, all'uso di vernici che acquistan colore, e sopratutto all'imperizia di coloro che pretesero di pulire o ravvivare i dipinti, ed alla barbara usanza, pressochè generale nei tempi addietro, di ridipingere all'olio quasi per intiero i quadri che avessero sofferto anche dei piccoli guasti. I quali ridipinti, benchè fatti talora da mano maestra, divennero col tempo altrettante macchie insopportabili, attesa la diversità della tinta e di quella liscezza e durezza che ha del vitreo, la quale, artisticamente parlando, dicesi **smalto**, che acquistarono in confronto all'opera originale.

Nè credasi che il bisogno di abili ristauratori abbia a cessar sì presto, giacchè non manca anche oggidì una turba di sedicenti ristauratori, i quali, spacciando un'arte che punto non conoscono, ingannano gli inesperti committenti ridonando ai loro dipinti un brio il più delle volte inopportuno e sempre fatale per i pessimi sistemi da essi adoperati, e si fanno pagare ad alto prezzo quell'opera che ad altro non servì, se non a diminuire grandemente il valore dei capi ad essi affidati. Il qual disordine potrà forse diminuire alquanto in seguito alla diffusione di cognizioni certe e positive, ma cessare non mai, poichè sempre vi saranno committenti inesperti e trascurati, che affideranno i loro artistici tesori a gente che non conoscono, o che preferiranno avventurar l'opera per risparmiar poco denaro; come vi saran pur sempre degli ignoranti presuntuosi, inetti a ben apprendere ed operare, o trascurare e sdegnosi di attingere a fonti altrui, i quali non di meno vorranno esercitar l'arte per sola avidità di guadagno, supplendo con la impostura alla mancanza di abilità.

Due qualità di guasti convien distinguere nei dipinti in generale, cioè l'alterazione naturale ed indipendente dalla solidità materiale, e l'alterazione materiale, che deriva dalla mancanza di solidità e robustezza. L'alterazione naturale talvolta è accidentale, ed allora è suscettibile di rimedio; tal altra deriva dalla natura stessa delle cose ed allora è irrimediabile. La materiale invece quasi sempre può essere riparata.

I colori di un dipinto si alterano o per l'effetto della luce, che distrugge e fa svanire alcune tinte ed altre ne varia, od a cagione delle sostanze sulle quali i colori furono applicati o che ai medesimi vennero sovrapposte. Le quali sostanze, talora per effetto della luce, dell'aria, e più spesso delle esalazioni, tal altra pel contatto con alcuni colori, danno luogo a delle combinazioni chimiche, alcune delle quali producono alterazioni di tinte, ed altre importano coloramento impensato.

Le tinte svanite o distrutte dall'azione della luce si ponno dir perdute, nè più v'ha modo di richiamarle. E così pure le tinte alterate, ingiallite, annerite, ecc., quando ciò provenga dall'aria o dalle esalazioni, oppure dalla imprimitura cui furono affidate, ben di rado ed imperfettamente si può richiamarle al primitivo loro valore; mentre invece allorchè tali alterazioni provengono dalla soprapposizione di inopportune sostanze, ordinariamente sono riparabili.

Quindi in generale riparabili sono dal più al meno tutti quei guasti che direbbersi meccanici o materiali, come fenditure, lacerazioni, sollevamento di colore per qualsiasi causa, e simili, non meno che quelli derivanti dalla soprapposizione accidentale od artificiale d'inopportune sostanze, come cattive vernici, colle, albumina, sudiciume, affumicazioni, sostanze untuose, ecc., mentre invece, generalmente parlando, sono irrimediabili le alterazioni prodotte dalle chimiche combinazioni avvenute fra i colori della tavolozza e le sostanze di cui sono com-

poste le imprimiture, ed inoltre quelle alterazioni od annerimenti, che, provengono dai cattivi metodi adoperati dall'artista nell'eseguire l'opera sua.

Avvertasi però che per irreparabili intender devesi senza il soccorso del pennello, il quale, bene e prudentemente dal restauratore impiegato, può spesso diminuire, e talvolta anche togliere onninamente, lo smarrimento di alcune tinte e l'alterazione di altre, semprechè trattisi non dell'intiero dipinto, ma solo di alcune parti di esso.

Procedendo quindi su queste basi, procurerò di distinguere e presentare tutte le accennate diversità con quell'ordine e quella chiarezza che le mie forze mi consentiranno, additando in pari tempo que' metodi che più acconci io reputo ad ottenere che un ristauro qualunque riesca possibilmente perfetto.

IDEA DEL PERFETTO RISTAURATORE

Prima d'intraprendere la spiegazione delle operazioni che appartengono all'arte del ristauro, reputo opportuno dir qualche cosa intorno alla persona del ristauratore, alla qualità che aver deve, ed a suoi doveri, il che gioverà forse a distinguerlo dai falsi ristauratori ed a farlo maggiormente apprezzare ed onorare.

Il signor Horsin Déon, nel suo libro della conservazione e ristaurazione dei quadri, distingue tre quantità di restauratori, cioè: 1° il ristauratore propriamente detto, vale a dire quegli che ristaura con travaglio paziente e circospetto: 2° quello che dagli italiani chiamasi *ristaurator di quadri di fabbrica:* 3° colui che, sfornito dei principii dell'arte, racconcia in qualche guisa i quadri pel piccolo commercio; e dice che l'amatore ed il mercatante ponno utilizzarli a vicenda, perchè a ciascheduno quell'opera che meglio al suo talento si addice. Io per altro non divido tale opinione, e se ammetto che alle volte, ove trattisi di quadri di semplice decorazione e privi di merito artistico, si possa facilitare ad affidarli anche a gente meno esperta onde ottenere un risparmio di spesa, non concederò

giammai a costoro il titolo di veri ristauratori. Amerei poi di sapere chi sieno quei *ristauratori di quadri di fabbrica,* citati dall'autor francese, e che io non conobbi giammai. Conosco bensì molti fabbricatori di quadri: ma questi altro non sono in realtà che copisti, o servili imitatori di un tale, o tal altro autore, i quali procurando, con vari metodi, di dare alle opere loro l'apparenza d'antico, tendono ad ingannare il prossimo, e gli oltremontani specialmente, facendo loro comperare delle falsificazioni in luogo di originali. Nel qual numero ve n'ha taluni di tale abilità da ingannare, non solamente i meno esperti, ma qualche volta, anche i più oculati. Ognun vede adunque che l'arte loro non ha nulla a che fare col ristauro, costituendo essa un ramo speciale della pittura, abbenchè molti dei più abili contraffattori appartengono alla classe de' restauratori, essendochè la conoscenza delle pratiche del ristauro facilita di molto l'arte di mascherare l'opera della lor mano.

Da ciò che dissi, parlando del ristauro in generale, potrà di leggieri comprendersi che il perfetto ristauratore debb'essere un uomo dotato di un numero non comune di cognizioni, e che aver deve disposizioni speciali per tutti i rami nei quali dividesi l'arte sua. Egli è vero che ragionevolmente non si potrà esigere, che tante operazioni di natura sì disparata sieno tutte eseguite personalmente da lui, ma si ha per altro tutto il diritto di pretendere che tutte sieno da lui dirette. Per il che è indispensabile che tutte a fondo le conosca.

Nè potrebbe essere diversamente. Colui, che ha un dipinto di qualsivoglia genere bisognevole di ristauro, non può nè deve rivolgersi ad altri che a lui, ed egli è imprescindibilmente garante anche per gli altri. Se così non fosse, nessuno di quelli che vi poser mano ammetterebbe di essere l'autore degli sbagli e delle negligenze cui fosse incorso, ognuno ne riverserebbe la colpa sull'altro, ed il povero commettente non saprebbe nemmeno a chi imputare

la rovina del proprio quadro, nel caso che ciò accadesse, caso assai facile a succedere, ove non vi sia responsabilità. Oltre di che, quando il ristauratore non conosca almeno teoricamente tutte le possibili operazioni, come sapere se un'opera sia o non sia suscettibile e meritevole di ristauro, come conoscere se il risarcitore, il foderatore, ecc., abbia lodevolmente o no eseguita l'operazione statagli commessa?

Il vero e perfetto ristauratore deve inoltre essere onesto, moderato, circospetto, sincero, amante dell'arte che esercita, non meno che del proprio onore. Deve avere attitudine alla meccanica, conoscere i principî della chimica, specialmente in ciò che può aver relazione ai colori ed alle operazioni del pulimento, esser dotato di una diligenza e pazienza a tutta prova, e finalmente essere pittore in tutta l'estensione del termine, e versato nelle pratiche tutte del dipingere.

L'onestà, dote necessaria a tutti, lo è in modo speciale al ristauratore. Siccome l'arte che egli professa è di sua natura difficile, non solamente da esercitarsi, ma ben anche da comprendersi, così ne deriva che assai pochi fra i committenti sono in grado di ben conoscere e valutare i pregi od i difetti della eseguita operazione. Il ristauratore quindi, con la sua onestà, sopperir deve alla mancanza loro. Per ciò, in qualunque caso, egli non deve giammai trascurare diligenza alcuna affinchè l'opera sua riesca perfetta, avendo ognora presenti, non le cognizioni altrui, ma il suo dovere ed il proprio onore.

Ed a quel modo che approfittar non deve della inscienza altrui per negligentare le proprie operazioni, deve per gli stessi riguardi di onestà e delicatezza guardarsi ben bene dall'approfittarne per elevare i prezzi del suo lavoro. L'uomo onesto non deve guardare in viso a chicchessia, nè pretendere dall'inesperto un obolo più che dal pratico.

Ma se all'artista onesto è vietato di elevare i prezzi dell'opera sua oltre i limiti della moderazione, non gli è

nemmeno lecito di abbassarli al disotto dei limiti stessi. Per ciò non deve ricevere commissioni a prezzi troppo depressi per non avvilir sè e l'arte sua, onde non pregiudicare i suoi confratelli, ed ancora per non esporsi alla tentazione di trascurare l'opera per risparmiar tempo e fatica. Per la qual cosa lo esorto a non stabilire i prezzi prima d'intraprendere il lavoro, essendochè non rare volte accade di prendere dei grossi granchi, sia in più sia in meno, nel giudicare dell'importanza di un ristauro e del necessario tempo a degnamente condurlo.

Se però accadesse ch'egli abbia convenuto un prezzo, e che questo risulti inferiore, anche di molto, al lavoro che si verificò occorrere, si guardi bene dal trascurare l'operazione, ma vi ponga tutto quello studio e quella accuratezza che vi porrebbe se il prezzo stabilito fosse lauto; e si accerti che, in tal guisa operando, il buon nome che si procaccerà lo ricompenserà a mille doppi di quel tempo che in apparenza spendeva senza compenso. Il vero artista non deve giammai permettere che un'opera esca dal suo studio se non perfetta, il che è richiesto dal suo interesse, non meno che dall'onor suo.

Anche la circospezione e la sincerità sono doti indispensabili al perfetto ristauratore. Bene spesso succede che sieno recate al suo studio opere le quali soffersero grandi avarie, ed altre che non meritano le cure di un coscienzioso ristauro. La circospezione gli ordina adunque di mantenere il più rigoroso segreto riguardo alle prime. per non iscreditarle, avvegnachè un quadro è simile ad una zitella, il cui onore può essere offuscato da una sola parola; e la sincerità gli impone di chiarire le altre. Se egli dissimulasse la mancanza di pregi in tali opere commetterebbe una specie di frode, adescando l'inesperto proprietario delle medesime a spender dieci nel ristauro di un'opera, che dopo non ne varrà cinque. E se tentasse una transazione, trascurando il ristauro per diminuirne

il prezzo, porrebbe a cimento la propria riputazione. Chi esamina con occhio intelligente una operazione, non si cura di conoscerne le peculiari circostanze, ma, senz'altro indagare, la loda se bene, la sprezza se male eseguita.

Nè meno importante d'ogni altra cosa è il caldo amore per l'arte sua. L'arte del ristauro è fra le più ingrate che far si possano. Per riuscirvi è mestieri fare ad essa i più grandi sacrificii; e quando il ristauratore, a forza di acume e di fatiche, giunse a toccar la meta producendo un'opera assolutamente perfetta, non solamente non gli è permesso vantarsene, ma gli è tolto perfino il conforto di vedere l'opera sua coronata dal plauso universale. Che la discrezione gli vieta di vantarsi delle proprie operazioni per non iscreditare i quadri cui furono fatte, e la eccellenza stessa del suo lavoro impedisce che sia compreso e degnamente apprezzato dalla massima parte dei riguardanti, atteso quell'assioma che **il miglior ristauro è quello che meno si scorge.**

Fra i molti sacrifizii, che il vero ristauratore far deve all'arte sua, uno dei più segnalati è quello di rinunciare ad ogni altra idea per abbandonarsi esclusivamente alla nuova arte, affine di poter giungere a dimenticare affatto le proprie tendenze ed uniformarsi strettamente agli svariatissimi stili degli infiniti autori, de' quali deve riparar le opere. Come poter vincere quella forza d'abitudine, che vincola il pittore a segno tale da potersi distinguere, non pur l'epoca e la scuola, ma persino la mano, anche nelle copie da altri autori da lui eseguite: come potere, senza abbandonare intieramente il far da solo, divenire un Proteo sì moltiforme da balzare a piè pari dallo stecchito Cimabue al facilissimo Rubens, dal purissimo Perugino all'ammanierato e bizzarro Tiepolo, dal lezioso Dolci al terribile Caravaggio?

Ma io comprendo benissimo che queste mie parole debbono riuscir poco gradite ad un gran numero di pittori, i quali, nei momenti di tregua, pretendono di esercitare

il ristauro come un'appendice della pittura. Mi duole l'animo a doverlo dichiarare, ma costoro sono al tempo stesso ingannati ed ingannatori, illudendo sè stessi, e tradendo coloro che ad essi si affidano.

Benchè in apparenza similissime, benchè a quella del ristauro sia indispensabile il sussidio della pittura, pure queste due arti sono diversissime fra di loro, ed è quasi impossibile che colui, il quale esercita continuamente la pittura, benchè istrutto nelle pratiche del restauro, possa ad un tratto abbandonar quelle cui è abituato per abbracciar le altre e strettamente ad esse attenersi.

Il pittore, libero, indipendente nel suo modo di operare, non può adattarsi a quelle stentatezze e minuzie che sono indispensabili nel ristauro. Esso aborre naturalmente da tutte quelle lordure e piccoli guasti, che male si addirebbero alle opere sue. Quindi, di solito, pulisce troppo i dipinti (quand'anche non li scortichi, ciò che gli accade assai sovente), affine di dare al vecchio dipinto una cert'aria di nuovità che più si addice al suo gusto ed alle proprie abitudini, allegando che mediante il ristauro si deve ridurre il dipinto possibilmente allo stato nel quale era in origine, ma in realtà non rare volte operando in tal guisa per evitare le assai maggiori noie che esige un moderato pulimento in confronto ad un completo. Poscia vi lavora con franchezza e libertà, abbandonandosi al genio proprio e poco curandosi dello stile dell'autore antico, che per mancanza d'abitudine spesso non comprende quanto è necessario. Copre senza necessità, e rifà di nuovo i pezzi guasti invece di rappezzarli, il che lo porta a dover ritoccare e velare anche il rimanente per armonizzarlo alla meglio con le parti nuovamente fatte, alterando l'intonazione originale, e formando in tal guisa una specie di dipinto neutro, cui tolse il carattere del primitivo autore, senz'essere riuscito ad imprimervi il proprio. E per compir l'opera non cura la esattezza degli stucchi, i quali presentano una su-

perficie e levigatura diversa del rimanente, e generalmente vi lavora con i medesimi colori macinati con l'olio comune, i quali per ciò in breve tempo si alterano, si stonano e producono il peggior disaccordo che dir si possa.

Ad alcuni sembrerà forse esagerato questo quadro, eppure non è che la semplice verità, non per intiero esposta. Più volte mi toccò vedere quadri sciupati a questo modo da pittori di primo ordine sì antichi che moderni: immagini poi il lettore che cosa debba avvenire di quelli malmenati da pittori dozzinali, che sono i più!

Nè potrebbe essere altrimenti, poichè l'abitudine che ha il pittore, qualunque egli sia, d'aver continuamente sott'occhio opere nuove, gli toglie la suscettibilità di distinguere quelle minutezze che caratterizzano i vecchi dipinti, e che per ciò denno essere rispettate ed imitate ne' pezzi nuovi.

Questa forza d'abitudine, che altera in certa guisa la facoltà visiva, è quella, a mio credere, che fa sì, che i grandi conoscitori di quadri antichi si riscontrino più facilmente nelle classi dei ristauratori e degli amatori, che non in quella dei pittori.

Come ho accennato, il bravo ristauratore viene necessariamente ricercato del suo giudizio non solamente intorno ad opere che intenderebbesi di far riparare, ma ancora intorno ad altre, delle quali non si conosce il vero merito. Egli quindi dev'essere schietto e sincero con i proprietari, guardingo e riservato con gli altri; ed affinchè nessun dubbio correr possa sulle sue parole e sul suo carattere dovrebbe astenersi dal commerciare. Questo è un nuovo sagrificio che la esigente arte reclama dal suo esercente, ed al quale sarebbe pur forza che si sottomettesse chi aspira a riuscir perfetto. Il possessore d'opere sconosciute non può viver tranquillo pienamente sulla dichiarazione di chi commercia in simil genere, a motivo

dei grandi abusi che fatalmente accadono in tale argomento, per lo che i suoi giudizi potrebbero riuscir sospetti. La qual cosa tornerebbegli non solamente di disdoro, ma di danno ancora, a cagione delle dicerie che ne potrebbero derivare, le quali, benchè infondate, pregiudicano sempre e tendono ad allontanare la gente timorosa, che in fatto di quadri costituisce il numero massimo.

Dissi che il ristauratore deve aver attitudine alla meccanica. Per convincersi di ciò basta riflettere ch'egli deve indicare al risarcitore ed al foderatore quale sia la operazione che meglio convenga ad ogni singolo caso e giudicarla dopo fatta; e ridurre con vari mezzi, il più delle volte meccanici, i pezzi nuovi all'apparenza d'antichi, in perfetta relazione alle parti originali.

E così pure la conoscenza dei principii della chimica io la reputo indispensabile al perfetto ristauratore, acciò abbia una guida certa delle molte operazioni che nella chimica hanno le loro basi. Che cosa sono per la massima parte que' tanti segreti spacciati dagli empirici ristauratori? Altro che ripetizioni del medesimo principio sminuzzato in tante parti, ed esposto sotto altrettanti aspetti, diversi in apparenza, identici in sostanza, e di ciaschedun dei quali si è fatto un separato specifico. La potassa e la soda, a cagion d'esempio, sotto quante forme non vengono adoperate dai ristauratori d'oggidì, senza che la massima parte di essi se ne avvegga? La qual moltitudine di enti immaginarii cagiona una confusione grandissima e pone nel continuo l'operatore nella incertezza e nell'imbarazzo, laddove colui che conosce i principii stabili della chimica non ravvisa in ciaschedun caso, tutt'al più, che il bisogno di piccole modificazioni richieste dalle peculiari circostanze. Ed ove occorra di variare, chi conosce la chimica non tarda a ravvisare le sostanze più atte, ed i modi più opportuni al bisogno, e sa evitare tutto ciò che nuoce potrebbe mentre l'insciente, che non sa rendere conto a sè stesso dei fenomeni

che ha sotto gli occhi, si confonde, tentenna, perde tempo, e talvolta impiega mezzi totalmente opposti ai bisogni.

Altre qualità indispensabili al ristauratore sono la diligenza e la pazienza. Dissi or ora che la massima parte dei segreti si riduce ad un sol principio, le quali parole si riferiscono principalmente al pulimento. Perchè dunque tante e tante opere furon sì malconcie da chi pretese pulirle? Non già per le sostanze che adoperano, ma pel modo con cui furono impiegate. La potassa a modo d'esempio, e l'alcool sono le sostanze che cagionarono i maggiori danni, eppure sono quelle che dal valente ristauratore sono usate nella massima parte dei casi per pulire un dipinto, senza che gli cagionino danno alcuno. E come ciò? Perchè l'inesperto, il negligente, l'impaziente se ne serve senza le debite cautele ed i necessarii riguardi, ed ordinariamente in dosi eccessive per affrettar l'operazione, mentre il diligente ristauratore le usa con quella parsimonia e circospezione, che lo pongono al sicuro da ogni guasto. A scorticare un quadro con gli alcali bastano pochi secondi; a pulirlo completamente senza cagionargli un guasto assoluto potrà occorrere un paio d'ore: a pulirlo moderatamente, senza pericolo d'intaccarne le velature e di togliergli quella specie di patina preziosissima, che è il frutto degli anni ed il caratteristico della antichità ed originalità, non basta un giorno.

Ecco i frutti della fretta, e quelli della pazienza: la prima sciupa, la seconda conserva. E se ciò sta riguardo al pulire, altrettanto dicasi rispetto al rimettere. Il chiudere un foro con lo stucco non importa che pochi minuti, il ridurre quello stucco al preciso livello ed al grado stesso di levigatura o ruvidezza del rimanente esige un tempo ed una pazienza grandissima, dovendosi talora ripetere l'operazione fin quattro o cinque volte. Come pure pochissimo tempo importa il solo rifare un pezzo, moltissimo invece il ridurlo poscia all'apparenza d'antico. Ed allorquando il

male consiste in piccoli guasti, mentre il rifare il pezzo per intero non esigerà che poche ore, il rimendarne le sdruciture e l'otturarne tutti i forellini, talvolta minutissimi, senza oltrepassare e coprire la parte conservata, può importare il lavoro di più giorni ed anche settimane.

Che poi il perfetto ristauratore debba essere pittore in tutta la estension del termine e versato in tutte le pratiche dell'arte, non fa d'uopo di spender parole per dimostrarlo. Come rimettere dei pezzi, talvolta anche importantissimi, in un quadro che subì grandi avarie, e rimetterli in modo che talmente si accordi col rimanente da non poterli distinguere, senza esser vero pittore? Come ristaurare quadri dipinti con sistemi diversissimi, all'olio, a tempera, a colla, alla miniatura, ecc., senza conoscere perfettamente tutto ciò che ad ogni singolo sistema ha relazione? Un pittoruccio munito di molta diligenza potrà riuscire a restaurare discretamente un quadretto di genere, od anche uno di figura quando i guasti siano piccoli; ma se trattasi di rimettere un piede, una mano, una testa, massime in un quadro di grandi dimensioni; e più ancora se di tocco risoluto, o di finissimo dettaglio, allora diventa indispensabile la mano del valente artista.

E siccome è cosa rara molto il trovare un uomo d'ingegno sì versatile da poter eseguire con eguale facilità i pezzi di gran tocco e quei di somma fusione: gli oggetti di genere, come attrezzi, fiori, animali e simili, la prospettiva, il paese, ecc., così amerei che il nostro ristauratore fosse così modesto da non assumersi il ristauro di quelle opere, nel di cui genere vede di non poter ben riuscire, oppure che avesse a sua disposizione dei buoni aiuti, abili in quei generi nei quali esso non è valente, onde alla evenienza del caso, poter approfittare delle abilità loro affinchè l'opera ad esso affidata riesca perfetta. Il massimo dei pittori, l'immortale Urbinate, non faceva forse eseguire da Giovanni da Udine gli accessori de' suoi quadri?

Tale è il modello del vero e perfetto ristauratore quale io lo desidero, e quale mi pare esser dovrebbe. Ma se l'essere perfettamente tale fosse per riuscire impossibile ad alcuno, procuri esso almeno di avvicinarsi più che può, non trascurando giammai cosa alcuna che abbia relazione alla onestà, alla discrezione, ed alla diligenza.

Parte Prima

CAPITOLO I.

Del risarcimento. (1)

Avvertenze preliminari.

§ 1. Il risarcimento e la foderatura sono, fra le molte parti dell'arte del ristauro le più strettamente meccaniche; e, mentre la prima è destinata a riparare i guasti materiali sorvenuti alle tavole od alle lamine metalliche state dipinte, senza punto occuparsi di ciò che ha relazione alle altre parti più elevate dell'arte stessa, alla seconda spetta altrettanto relativamente alle tele. Da queste dunque, che sono le meno nobili, noi incominicieremo per progredir poi gradatamente, e terminare con la più elevata di tutte, quella cioè della pittura, se, come accennai nella prefazione, ciò mi sarà un giorno concesso. E per primo tratterrò del risarcimento.

§ 2. Allorchè il ristauratore avrà da por mano ad alcun dipinto sopra tavole o lamine metalliche, le quali abbiano sofferto alcun guasto o siensi alterate, prima di incomin-

(1) In mancanza d'altri vocaboli sono costretto adoperar questo per indicare ciò che i francesi chiamano *parquetage*.

ciare le operazioni che a lui spettano, dovrà pensare al riparo ed alla assicurazione delle tavole stesse, valendosi in ciò dell'opera del risarcitore, il quale non è in realtà che un abile operaio, un ebanista diligente che si dedicò al riparo di simili opere.

§ 3. Essendo le operazioni sue esclusivamente meccaniche e non molto variate, sembra che dovrebbero esser facili; ma pure, tante sono le diligenze che egli deve usare, che il più abile ebanista è certo di non riuscirvi bene quando non abbia fatto il suo tirocinio sotto la direzione di persona pratica, tanto più che parecchie delle operazioni che a lui spettano, come sussidio del ristauratore, non appartengono punto all'arte del legnaiuolo. Le operazioni principali, delle quali è incaricato, sono le seguenti:

a) Assicurare il colore che si solleva dalle tavole.

b) Raddrizzare le tavole curvate o contorte.

c) Riunire le verie parti disgiunte o fesse.

d) Rimettere i pezzi mancanti e sostituire i guasti.

e) Ingrandire le tavole, ove ciò occorra.

f) Assicurare quelle state operate, acciò non si curvino o contorcano nuovamente.

g) Rafforzare le tavole deboli.

h) Foderare quelle che mancano assolutamente della necessaria solidità.

i) Liberare le tavole dal tarlo.

l) Appianare, ingrandire all'uopo, ed assicurare le lamine metalliche.

m) Risarcire le lastre marmoree.

n) Trasportare sopra altra tavola o sopra tela quei dipinti, che per qualsiasi causa non ponno lodevolmente conservarsi sull'antica tavola o tela.

§ 4. Per regola generale, prima di dar mano a qualsivoglia operazione, dovrai premunirti contro i piccoli accidenti, che, durante il tuo lavoro, potrebbero deturpare il

dipinto, incollando uno, e talvolta anche due fogli di carta sopra la pittura, acciò la difendano. Pur tuttavia ci sono dei casi che verranno a tempo debito accennati, nei quali è necessario lavorare a dipinto scoperto. Ma per prima cosa, allorchè ti si affida una tavola da operare, devi esaminare lo stato in cui trovasi il suo colore, vale a dire se è bene aderente, o se sollevasi dalla tavola, ed in questo secondo caso come ciò avvenga.

§ 5. Tre sono le cause che producono il sollevamento del colore. La prima, che è la più frequente, è l'alternativa del caldo e del freddo, del secco e dell'umido, che ha subìto per lungo tempo la tavola, la quale, col continuo dilatarsi e restringersi, fece smuovere il letto su cui poggia la pittura, cioè la imprimitura di gesso o la mestica ad olio (1). Il quale inconveniente cresce a dismisura allorchè la tavola sta esposta ai raggi del sole od al calore del fuoco. La seconda deriva dalla mancanza di adesione fra la mestica e la pittura, cagionata dalla qualità delle sostanze di cui componesi la mestica. La terza finalmente dalla mancanza di coesione nell'imprimitura di gesso, la quale, mancandole la necessaria forza, non può più far l'uffizio suo, e lascia che il calore si stacchi da lei, anzi essa pure staccasi dalla tavola, cadendo insieme al colore. Ai danni cagionati dalla prima delle su menzionate cause è facil cosa rimediare mediante la così detta **colletta** e la stiratura, come indicherò fra poco: ma per riparare quelli cagionati dalle altre due, non havvi altro mezzo che eliminare la causa, che è quanto

(1) Quantunque i vocabolari non facciano gran distinzione fra l'una e l'altra, io, per amore di brevità e chiarezza, chiamerò sempre **imprimitura** quello strato di gesso legato con colla animale sul quale poggia la pittura, e **mestica** quella formata con altre sostanze stemperate nell'olio, e che serve al medesimo uso.

dire isolare lo strato del colore dalla imprimitura o mestica, cominciando dal distruggerne la tavola, sostituirvi una nuova imprimitura sana e solida, ed assicurarlo in seguito sopra altra tavola o, più opportunamente, sur una tela.

§ 6. Se dunque dalla tua ispezione ti risultò che il colore è bene aderente, non avrai che a stendere sul medesimo uno o più fogli di carta, a seconda della grandezza del dipinto; ma prima lo ripulirai da ogni immondezza col mezzo di una spazzola, indi con una spugna poco intrisa in acqua tiepida: poscia vi applicherai una leggerissima mano di **colletta** (ricetta n. 8) ed attenderai che asciughi. Prenderai quindi della carta non troppo forte, ma con colla, e, se ciò è possibile, di tal grandezza che un sol foglio basti, essendo ottima cosa l'evitare quanto più si può le congiunzioni: la bagnerai moderatamente da ambe le parti, e quando si è spostaneamente distesa e quindi appianata, vi applicherai della colla d'amido (ricetta n. 10) e la distenderai diligentemente sul dipinto; e col palmo della mano, ovvero con un pannolino la strofinerai leggermente, cominciando dal centro e muovendoti verso la periferia, e rialzandola tratto tratto verso gli angoli, acciò meglio ne esca l'aria. E se ciò non ostante ne rimane ancora imprigionata fra la tavola e la carta, formando delle bolle, tu le aprirai il varco all'uscita pungendo quelle bolle con un ago, e subito comprimendole in modo che l'aria sia cacciata verso quei forellini e ne esca. La spalmatura di colletta suaccennata servirà poi mirabilmente a facilitare la operazione allorchè si tratterà di ritoglierne la carta.

§ 7. Ma se inveee osservasti che il colore presenta delle piccole squammette che si sollevano, oppure delle specie di vesciche, allora è d'uopo riattaccarlo ed appianarlo. E siccome talora il colore sollevasi, non soltanto a piccole squamme, ma a grandi pezzi, e qualche volta in guisa

tale che pressocchè tutto è sollevato, nè aderisce che in alcuni punti, così in tal caso è mestieri usare diligenze maggiori. Quindi sii guardingo assai nel pulirlo onde non cagionar danni maggiori: fa riscaldare la tavola al sole od al fuoco, se ciò ti è possibile: ponila orizzontalmente, applicavi più mani della accennata colletta diluita in modo che possa scorrere agevolmente: distendila con morbido pennello, procurando che s'insinui in tutte le fessure, in tutti i buchi; ed allorchè trattasi che il male consiste, non in iscaglie sollevate, ma in gonfiezze senza aperture, attendi un poco, acciocchè il colore si ammollisca alquanto, indi prendi un piccolo trapano (fig. 1) e

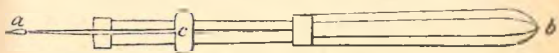



Fig. 1.

a, la punta del trapano, mutabile a volontà; *b*, il porta trapano a molla con manico di legno; *c*, l'anello, facendo scorrere il quale assicura il trapano.

con esso pratica dei forellini entro quelle vesciche, in guisa che la colletta vi si possa insinuare. Al qual proposito conviene aver presente che in ogni luogo, nel quale deve penetrare un liquido qualunque, è necessario abbia per lo meno due fori, per uno dei quali possa entrare il liquido, e per l'altro uscir l'aria; per cui, se non vi sono naturalmente, converrà che tu ve li pratichi col trapano. Replica in quei luoghi la colletta, e col dito falla scorrere, e comprimi acciò s'insinui fra quei forellini.

§ 8. Ciò fatto lascierai che la colletta si coaguli, poscia vi stenderai sopra dei fogli di carta nel modo già indicato: e mentre questa è ancora umida passerai alla stiratura con dei ferri caldi. Tali ferri, simili a quelli usati

dai cappellai (fig. 2), li farai riscaldar molto, acciò il calore penetri sino nel centro e duri un pezzo, poi li lascierai raffreddare sino al punto di poterli toccar col dito senza rimaner offeso; e non devi mai passare alla stiratura senza intromettere uno o più fogli di carta forte fra il ferro e la carta applicata al dipinto. Questa pratica è necessaria, primo perchè non deve mai arrivare alla pittura altro che un grado mitissimo di calore, secondo perchè, se toccassi col ferro caldo la carta umida, questa vi aderirebbe, e verrebbe lacerata dal ferro con

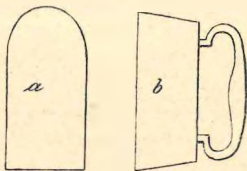



Fig. 2.

a, il ferro da stirare visto in piano; *b*, il medesimo visto di profilo.

grave pericolo della pittura. Continua a fare scorrere il tuo ferro sopra i punti nei quali il colore erasi sollevato, comprimendo prima leggermente, poi forte, mutando il ferro allorchè si raffredda ed aumentando o diminuendo il numero dei fogli di carta che intrometti, in ragione che il tuo ferro è più o meno caldo. E se ti avvenisse di dover operare sopra dei dipinti, nei quali il pittore fece uso di tinte grasse, e veggonsi dei tocchi di gran rilievo dati espressamente, sopratutto negli oggetti lucenti, allora, siccome il comprimerli fortemente col ferro potrebbe nuocer loro, così invece di intromettervi dei fogli di carta, adopererai dei pannilani più o meno grossi a seconda del bisogno, i quali, essendo elastici, nel mentre permetteranno che si appianino i pezzi sollevatisi, rispetteranno

quei tocchi magistrali. In tal caso però dovrai far uso di ferri alquanto più caldi acciocchè il calore non sia soverchiamente trattenuto dalla lana. E la intromissione dei pannilani ti sarà utile eziandio quando il colore è di natura molle, per cui il ferro può far sparire le traccie del pennello. Per assicurartene infiggivi un ago: se il colore è molle, il foro che vi resta sarà rotondo e regolare, se è duro si scheggierà. In qualunque modo la operazione della stiratura dovrà continuare sino a che la carta incollata sia perfettamente asciutta.

§ 9. Ed il motivo per il quale la stiratura deve protrarsi fino al completo essicamento della carta è quello di lasciar essicare sotto la continuata pressione la colletta, che dal calore del ferro, unito alla umidità della carta, venne nuovamente liquefatta. La quale, in parte a cagione del calore esterno, ed in parte a motivo della pressione, è costretta a penetrare ed insinuarsi in tutte le screpolature, in tutti i più minuti meati, riattaccando ed assicurando il colore in guisa tale, che più non si stacchi, e presenti la più levigata superficie che bramar si possa. Questa preziosa colla, che risparmia a più di nove decimi dei dipinti l'operazione del trasporto che ad essi farebbesi subire in Francia, pare che a Parigi non sia conosciuta, non trovandosi essa accennata giammai da alcuno scrittore.

§ 10. Il signor Mérimée nel suo libro sulla pittura ad olio (1), avendo voluto consacrare poche pagine anche alla conservazione e restauramento dei quadri, accennando al caso del colore che si solleva, prescrive di versare sul dipinto della colla forte calda, la quale penetra sotto le scaglie. Quando la colla si è rappresa, egli dice, se ne leva tutta quella che rimane alla superficie della pittura, e vi si attacca della carta con colla di pasta assai leg-

(1) *De la Peinture à l'huile* par I. F. L. Mérimée. Paris, 1830.

gera. Allorchè la carta è secca, egli continua, vi si passa sopra il ferro caldo, che fonde la colla, la fa scorrere uniformemente sotto le scaglie e le riattacca in un modo assai solido. Io però, rispettando l'opinione di quel brav'uomo, non posso con lui convenire, poichè, allorquando la carta sarà secca, lo sarà del pari anche la colla, la quale, in mancanza della necessaria umidità non potrà squagliarsi e scorrere. Oltre di che ritengo che ben poca ne possa penetrare nei piccoli meati se non vi è compressa, per cui, levando tutta quella che rimane alla superficie appena che si è rappresa, si toglie la possibilità di farne penetrare mediante la compressione del ferro. Viene poi da sè, che col metodo del signor Mérimée, nessuna parte di colla potrà entrare sotto le gonfiezze che non si aprirono ancora, non avendovi esso praticata la via. Viceversa adotto di buon grado il di lui suggerimento di porre un ottavo d'olio essicante, cioè di linseme, di noci, o di papaveri, entro quella colla, riposando intieramente sulla sua asserzione che vi si combina bene, e ritenendo io pure che debba essere giovevolissimo a diminuire la facoltà igrometrica della colla. Anzi ritengo che nella nostra colletta, nella quale entra del fiele bovino, la dose dell'olio possa venire d'alquanto aumentata.

RADDRIZZAMENTO DELLE TAVOLE.

§ 11. Ben raro è il caso di trovare delle tavole che si sieno incurvate nel senso della loro lunghezza, mentre all'opposto è frequentissimo quello di tavole curve nella loro larghezza, o, come dicono i toscani, **imbarcate**. Talvolta esse sono concave, tal'altra convesse, ed alcune volte, allorchè la tavola è costituita di molti pezzi, accade che alcuno siasi curvato in un senso, altri nell'opposto. E siccome il relativo raddrizzamento deve operarsi con mezzi diversi, così ne parlerò separatamente.

Delle tavole concave.

§ 12. Per appianare una tavola che presenta una superficie concava dalla parte della pittura, non potendosi allargare la parete dipinta, convien procurare il restringimento della opposta. Per ottenere ciò fa d'uopo cominciare a mantenere per varii giorni la tavola in luogo umido, collocandola in maniera che l'umidità la investa uniformemente tutta, e penetri per tutta la grossezza della medesima. Allora la si porterà in luogo asciutto, la si collocherà orizzontalmente rivolgendo verso il tavolo la faccia dipinta, la quale sarà già stata coperta di carta (§ 6) e vi si stenderà sopra un buon letto di cenere ed arena state fortemente riscaldate, la di cui altezza sarà da tre a sei centimetri ad un dipresso, a seconda della maggiore o minore grossezza della tavola. E qualora la tavola sia di legno duro, per cui occorra che il calore sia prolungato, vi si aggiungeranno dei mattoni, caldi essi pure. Queste sostanze, non solamente conservano a lungo il calore, ma la cenere è altresì assorbentissima, dal che ne deriva che in parte asportando, ed in parte ricacciando alla parete opposta l'umidità, producono di necessità un restringimento della parete cui furono applicate ed un leggiero allargamento dell'opposta, e quindi per conseguenza l'appianamento della tavola. Bada però che il caldo non sia eccessivo, e che non giunga al dipinto se non mitissimo.

§ 13. Ma siccome questo appianamento ben difficilmente accadrà completo, così allorchè t'accorgerai che il caldo è penetrato, ne leverai le polveri, pulirai prestamente la tavola con una spazzola, e la collocherai sopra apposito pancone ben piano con la parete dipinta rivolta verso il medesimo. Distribuirai tosto sopra la tavola delle forti

traverse di legno ben diritte, poste a brevi distanze, e con delle apposite morse operando su di esse comprimerai la tavola contro il pancone piano, e la forzerai a

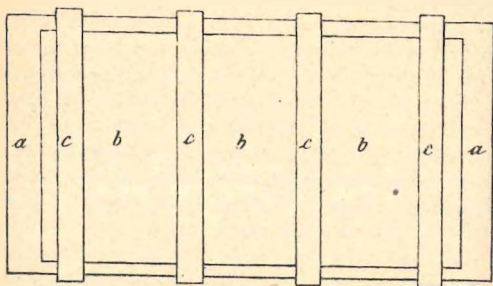



Fig. 3.

a, il pancone contro il quale è compressa la tavola: *b*, la tavola incurvata da raddrizzarsi: *c*, le traverse che comprimono la tavola.

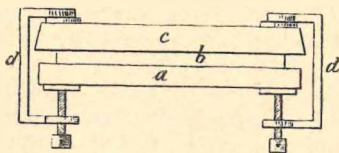



Fig. 4.

a, il pancone, visto di profilo; *b*, la tavola: *c*, le traverse; *d*, le morse di ferro per serrare.

combaciare col medesimo (fig. 3 e 4). La qual cosa il più delle volte non ti riuscirà difficile, poichè il legno umido, qualora venga riscaldato, acquista molta pieghe-

volezza. Tuttavia userai molta precauzione nello stringere le morse, eseguendo ciò a poco a poco, ed alternando or l'una, or l'altra per non agire con troppa violenza e per dar tempo alle molecole del legno di accomodarsi alla nuova posizione. Che se la tavola avesse il tergo ineguale in guisa che le suaccennate traverse non la comprimino egualmente in ogni punto, potrai supplire col porre dei pezzetti di legno o dei piccoli cunei nei luoghi dove le traverse non comprimessero. Operato in tal modo, abbandonerai la tavola in quella positura per molti giorni affinchè acquisti l'abitudine di star diritta anche dopo essere perfettamente secca.

§ 14. Alcune volte per altro accade che la grossezza o la durezza del legno sieno tali, e la curvatura sì pronunciata, che l'azione del caldo e delle sostanze assorbenti non basti allo scopo. In tal caso, non convenendo affidar troppo all'azione delle morse, la quale, esercitando uno sforzo eccessivo, ed obbligando la parete dipinta a dilatarsi suo malgrado, potrebbe cagionare delle screpolature nella pittura, e fors'anco uno spaccamento della tavola, sarà necessario somministrare alla parete dilatata il mezzo di restringersi quando occorre senza forzare l'altra ad allargarsi. Per ottenere ciò, prima di applicarvi le sostanze calde, col mezzo di una di quelle seghe che i nostri legnaiuoli chiamano **a pettine** (fig. 5) si praticheranno nella parete posteriore della tavola, e per tutta la sua lunghezza, delle incisioni equidistanti e lontane una dall'altra da uno a due centimetri ad un dipresso, le quali siano approfondate fino a due terzi circa della grossezza della tavola medesima. La quale operazione somministrerà alla parete incisa il mezzo di potersi restringere a suo piacimento, senza porre a cimento quella dipinta. Tali incisioni verranno poi otturate con delle sottili liste di legno simile a quel della tavola ed assicurate con colla forte quando la tavola sarà stata sotto pressione per alquanti dì; dopo

di che vi si riporrà nuovamente per alcuni altri giorni. Che se, a cagione dell'operatosi restringimento, quelle incisioni si fossero ristrette in guisa tale da essere difficile l'introdurvi le liste di legno di cui sopra, le quali d'altronde sono necessarie per ridonare alla tavola la primiera robustezza, sarà cosa assai agevole l'allargarle facendo uso della medesima sega.

Fig. 5.

a, il manubrio della sega a pettine; *b*, la lista di legno mutabile a volontà; *c*, la sega d'acciaio.

Delle tavole convesse.

§ 15. Allorchè una tavola è convessa dalla parte del dipinto, per raddrizzarla converrà ricorrere a mezzi opposti a quelli occorrenti per le tavole concave, poichè mentre per quelle abbisogna un restringimento della parete posteriore, per queste invece è mestieri cercarne un allargamento, essendochè la faccia dipinta non deve mai essere forzata nè alterata. A tale scopo gioverà applicare al tergo della tavola dei panni più o meno umidi in proporzione della grossezza sua, della durezza del legno e del grado di curvatura, e mantenerveli fino a tanto che la tavola siasi spontaneamente appianata. La qual cosa si otterrà facilmente quando sia alquanto sottile, ma se questa è grossa ed assai pronunciata la curvatura, non essendo possibile che l'allargamento giunga al grado necessario, e meno ancora che vi si mantenga, è indispensabile ricorrere ad altro mezzo più efficace, il quale agisca esclusivamente sulla parete posteriore affinchè quella dipinta non sia costretta a ristringersi, nel qual caso il colore si raggrinzerebbe formando delle rughe di un pessimo

effetto, e correrebbe pericolo eziandio di sollevarsi e staccarsi. Questo consiste nel praticare, prima di applicarvi i panni umidi, delle incisioni della parte posteriore della tavola, nel sottoporre la medesima ad una graduata pressione, e nell'otturare poscia le incisioni, il tutto come si suggerì per le tavole concave (§ 14), poichè se in quel caso le incisioni danno agio alla parete di potersi restringere, in questo, tagliando le fibre di legno, le permettono di allargarsi a suo piacimento.

§ 16. Tutto ciò quando la tavola sia d'una sufficiente grossezza: ma se fosse sottile, per esempio, al disotto di un centimetro allora, invece di praticarvi delle semplici incisioni, vi scaverai, col mezzo di pialla lunga ma a ferro stretto, dei fossetti larghi da un centimetro ad uno e mezzo, ed approfondati sino a due terzi della grossezza della tavola, i quali, dopo l'appianamento, saranno otturati con dei regoletti di legno d'egual natura della tavola stessa. Questi regoli, che serviranno anche per l'apparato da mantenere diritta la tavola, del quale parleremo (§ 54) avranno la grossezza non minore di quindici millimetri, e per ciò sporgeranno oltre il piano della tavola, nella quale saranno assicurati con colla forte. Avverti però che qualora la tavola sia di abete o d'altro pino, e che abbia dei nocchi, converrà evitarli nel praticare tanto le incisioni quanto i fossetti, perchè i nocchi dei pini il più delle volte sembrano conficcati entro l'asse a modo di turaccioli o piuoli, ed assicurati per mezzo della resina che tramandano quelle piante, in guisa che, rispettandoli, rimangono fermi al posto loro, ma ove si tocchino col ferro, essendo essi durissimi, bene spesso la resina si polverizza ed il nocchio si sposta.

Tavole curve nel doppio senso.

§ 17. Ho già accennato che talora si trovano delle tavole composte di più pezzi, i quali si curvano in senso opposto uno dall'altro. È facile comprendere che in tal caso i singoli pezzi dovranno esser trattati separatamente a seconda della loro curvatura, con i metodi or ora accennati, i quali metodi dovranno essere attivati simultaneamente. Per ciò l'applicazione dei bagni umidi al tergo del pezzo convesso (1) dovrà precedere lo spargimento delle polveri calde sul pezzo concavo, perchè l'azione dell'umido è più lenta che non quella del calore. Alcune volte però accade anche di trovare delle tavole di un sol pezzo, le quali si sieno curvate parte in un senso, e parte nell'altro; anche per queste si useranno le medesime norme. Ma ciò che meglio gioverà saranno le incisioni (§ 14).

Tavole curvate in via longitudinale.

§ 18. Benchè di rado, come si disse, trovansi talora delle tavole curvate anche nel senso della loro lunghezza. Siccome per altro ciò non avviene ordinariamente per effetto di restringimento ineguale, ma in causa della viziosa posizione nella quale venne abbandonata la tavola, così facilmente saranno esse riducibili mediante l'applicazione delle sostanze calde o dei panni bagnati, di cui parlossi ai §§ 12 e 15, a seconda della piegatura, compiendosi poi l'opera con la pressione contro il pancone a mezzo delle traverse e delle morse, di cui pure si disse al § 13.

---

(1) Allorchè parlasi di pezzi concavi, convessi, ecc., intender si deve della parte del dipinto, che è la sola importante.

Delle tavole contorte in vario senso.

§ 19. Il raddrizzamento delle tavole semplicemente curvate, di cui ci siamo occupati finora, è cosa di non molta importanza, come si è veduto, essendochè la natura del legno non vi si oppone, e l'operazione si eseguisce egualmente per tutta la tavola. Non così può dirsi dell'appianamento di quelle, che, a cagione della fibra avvitolata o nocchiosa del legno, presentano talora tutti gli accidenti di prominenze ed avvallamenti alternati fra di loro in guisa tale da non poter essere trattati con metodi diversi l'uno dall'altro. Difficoltà che si aumenta a dismisura allorchè la tavola è di legno duro, ovvero infracidita così che non si possa agire su di lei con qualche forza senza porre a cimento il dipinto. Nei quali ultimi due casi specialmente è forza ricorrere all'operazione del trasporto, di cui si parlerà a suo luogo, la quale altronde è assai meno difficile e pericolosa che generalmente non si creda (§§ 71 e seguenti).

Tavole contorte di limitata grossezza.

§ 20. Allorchè una tavola si è contorta a motivo della viziosa fibra del legno, e che le sue superficie presentano alternativamente delle prominenze e delle avvallature, è cosa inutile l'applicazione delle polveri calde, le quali non farebbero che giovare e nuocere al tempo stesso. Altro mezzo dunque non rimane fuor quello di ammollire possibilmente il legno allo scopo di renderlo più obbediente. Ciò si otterrà meglio che in qualunque altro modo, mantenendo la tavola per qualche tempo in luogo molto umido, acciò l'umidità penetri gradatamente per tutta la

tavola. E per evitare che le parti posteriormente convesse non si gonfino di più (essendochè l'umido penetra sempre dalla parte scoperta, non mai, od almeno pochissimo, da quella difesa dalla pittura), sarà bene, prima di esporla all'umido, di assicurarla a brevi distanze contro un pancone col mezzo di forti traverse e morse (v. le figure 3 e 4 al § 13).

§ 21. Predisposta la tavola in tal guisa la riverserai sopra il pancone d'operazione col dipinto verso il mede-

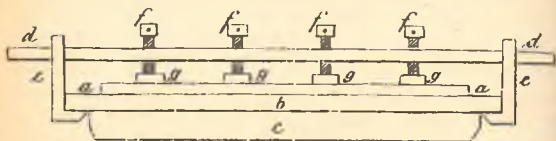



Fig. 6.

a, la tavola da appianarsi; *b*, il pancone contro il quale viene compressa; *c*, le traverse poste per rinforzare il pancone; *d*, le spranghe di ferro entro le quali passan le viti; *e*, forti uncini mobili entro i quali passan le spranghe; *f*, le viti comprimenti: *g*, i cuscinetti di legno a difesa delle tavole.

simo, ed al tempo stesso sovraporrai dei panni umidi ai pezzi rientranti, e dei mattoni caldi a quelli sporgenti. Poco dopo leverai gli uni e gli altri e distribuirai le spranghe di ferro disponendole in guisa che ad ogni prominenza corrisponda una o più viti verticali, e tosto darai opera a porle in azione (fig. 6). Da principio non eserciterai la pressione se non nei punti principali, poscia, un poco alla volta, aumenterai il numero delle viti per modo che siavi una pressione in ciaschedun punto prominente. Ed allorchè havvi alcun luogo ove l'alternativa delle prominenze e degli avvallamenti si moltiplichi in modo da formare un'ondulazione, ivi, invece di un pic-

colo cuscinetto come ponesi a tutte le altre viti, ne porrai in opera uno grande e ben robusto il quale comprenda due, tre, ed anche quattro viti affinchè tutte le prominenze, anche piccole, siano da lui compresse ed appianate, avendo cura di supplire con dei pezzetti di legno in quei luoghi nei quali la tavola fosse mancante. Le viti saranno mosse alternativamente or l'una or l'altra e sempre poco per volta, tornando e ritornando sulla vite stessa sino a che tutte abbiano fatto il dover loro, quello cioè di far aderire la tavola in ogni punto contro il pancone. Allora desisterai e lascierai il tutto in quello stato affinchè la tavola si essichi in quella positura, e si abitui a rimanervi. A suo luogo poi parlerò anche degli apparati per mantenerla stabilmente piana (§§ 45 e seguenti).

Tavole contorte e grosse.

§ 22. La medesima regola dovrai tenere anche a riguardo di quelle che sono assai grosse. Ma siccome, a motivo di ciò, oppongono una tal resistenza che non si può vincere in modo alcuno senza valersi di mezzi d'una forza eccessiva, i quali pregiudicherebbero al dipinto, così prima di passare all'operazione dell'appianamento, fa mestieri assottigliarle affine di renderle possibilmente obbedienti. Collocherai dunque la tavola sul panco da lavoro frapponendovi un panno per maggiormente difendere il dipinto, abbenchè sia già difeso dalla carta collocatavi, come al § 6; ed assicurato fortemente alle estremità, ti darai ad assottigliarla col mezzo di quella fra le pialle che crederai più opportuna al caso, movendola in vari sensi, ed usando ogni diligenza acciò sia levata una egual quantità di legno in ogni punto. Ed ove la superficie presenti un avvallamento, dovrai valerti di una pialla curva acciò vi si possa insinuare. Continuerai in questo modo sino a che

t'accorgi avere la tavola perduto quell'eccesso di robustezza che le impediva di obbedire, indi la esporrai all'umido per passar poscia all'operazione dell'appianamento nel modo indicato nel paragrafo precedente. Avverti però, che, essendo impossibile di levare esattamente egual quantità di legno in ogni punto, ed interessando che la tavola abbia ovunque la medesima grossezza affine di poterle esattamente applicare i congegni a mantenerla piana, prima di liberarla dagli strettoi sarà d'uopo, col mezzo di una pialla lunga, ridurre alla medesima grossezza precisa prima tutti i bordi, poscia tutte quelle parti interposte alle viti, frammezzo alle quali il ferro può agire, riservandosi a compir l'operazione man mano che si levano le spranghe.

RIUNIONE DELLE TAVOLE

Tavole disgiunte per intiero.

§ 23. Quando t'abbatterai in tavole, i di cui pezzi siensi totalmente disgiunti, innanzi tutto, e prima ancora di applicarvi la carta, avvicinerai i pezzi in modo che le linee tutte del dipinto s'incontrino perfettamente. La qual cosa, essendo prettamente artistica, dovrà esser fatta dal ristauratore, od almeno sotto la sua sorveglianza. Li fermerai provvisoriamente in quella positura, indi con una pialla rettifilerai le due estremità superiore ed inferiore sino a che i lembi dei due pezzi riescano esattamente ad una linea sola. La quale operazione è impreteribile onde poter rimettere esattamente al posto medesimo i pezzi stessi allorchè la carta, di cui saran coperti, impedirà di vedere il dipinto. Se i pezzi sono a sufficienza diritti, non avrai che a darvi la colletta, e porvi la carta nel modo indicato al § 6, avendo solo presente che questa

non arrivi sino al filo che deve ricongiungersi, ma ne resti addietro un centimetro circa; e se invece i pezzi fossero contorti, converrà che li raddrizzi con quello dei già indicati modi che ravviserai più opportuno al caso.

§ 24. Generalmente parlando, allorchè trattasi di riunire due tavole, si usa metterle sopra un pancone ben piano, una vicina all'altra, disporre gli strettoi tanto in senso orizzontale come verticale, applicare ai due fili la colla forte, farle aderire, ed al tempo stesso comprimerle contro al pancone acciocchè ambedue riescano al medesimo livello. Ma con questo sistema ben difficilmente si riesce ad ottenere la perfezione. Se dunque brami che il filo d'ambe le tavole riesca ad un livello talmente esatto da

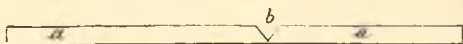



Fig. 7.

a, le due tavole che si disgiunsero: *b*, il canaletto formatosi con lo smussare i labbri.

non distinguersi la commettitura nemmeno col tatto, ti è forza seguire quel procedimento che sto per indicarti, il quale è di molto più lungo, ma di certa riuscita, perchè vedi quel che fai.

§ 25. Con quello fra i varii ferri da legnaiuolo che reputerai più acconcio, smusserai verso il rovescio la parte d'ambe le tavole che devi combaciare, in modo che riunendole si formi un canaletto fra di loro lunghesso tutta la linea, nè rispetterai fuorchè una grossezza di due in tre millimetri verso il dipinto (fig. 7). Poni le due tavole verticalmente fra quattro strettoi composti ciascheduno di due traverse ben solide e robuste, riunite alle due estremità in modo che distino dalle tavole cinque centi-

metri da ambo i lati (fig. 8 e 9). Collocale in modo che il filo di entranbe si combaci possibilmente; poni una assicella di legno duro, ben piana e liscia, in prossimità alla fessura e corrispondentemente alla traversa ultima, contro quella tavola che sporge, e con due cunei falla stare a luogo; ed un'altra assicella simile ponila all'altra tavola, forzandola parimenti con due cunei (fig. 8 e 9). Batti i cunei or da una parte, or dall'altra, fino a che i fili delle due tavole sieno ridotti al preciso livello. Desisti allora e replica la stessa operazione alla distanza di 20 a 30 centimetri, agendo contro un'altra traversa simile, e continua battere leggermente i cunei, ora da una parte, ora dall'altra, fino a che hai ridotti i fili dipinti d'ambe le tavole a tale eguaglianza di livello, da non potersene distinguere la riunione scorrendovi sopra col dito. Allora prendi una lista di legno duro, già precedentemente preparata, di tal forma che si adatti a quella dell'indicato fossetto: tagliane un pezzetto lungo quanto e quel tratto delle due tavole che è ridotto a livello perfetto; presentalo nel corrispondente fossetto, e se per accidente non combaciasse perfettamente in ogni

Fig. 8.

a, le traverse longitudinali; *b*, le traverse traversali; *c*, le due tavole disgiunte; *d*, il canaletto formatosi con lo smussare i labbri; *e*, le assicelle poste a difesa delle tavole; *f*, i cunei da battersi per mandare al loro posto le tavole; *g*, gli altri cunei che obbligano le due tavole a combaciare.

punto, lavoralo opportunamente acciò vi si adatti come farebbesi in un lavoro di commesso o di tarsia: applica, sì a lui che al corrispondente punto del fossetto, della

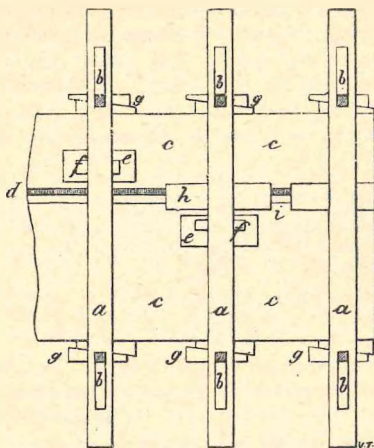



Fig. 9.

a, le traverse longitudinali; *b*, i capi sporgenti delle traverse trasversali; *c*, le due tavole che si vogliono ricongiungere; *d*, il canaletto formatosi con lo smussare i labbri: *e*, le assicelle poste a difesa delle tavole; *f*, i cunei da battersi per mandare a posto le tavole; *g*, gli altri cunei che obbligano le due tavole a combaciare; *h*, i pezzi del regoletto triangolare messi a luogo; *i*, gli spazi che rimangono vuoti fra l'uno e l'altro pezzo del regoletto.

eccellente colla forte, usando diligenza per non passare oltre; mettilo al suo posto, e favvilo stare col mezzo di chiodetti infissi nelle tavole e ripiegati sopra di lui, che dovrà sporgere alquanto dalle tavole stesse (fig. 10).

§ 26. Ciò fatto, lascia il tutto in riposo fino a che la colla sia perfettamente secca, poscia poni a luogo un'altra traversa e ripeti la operazione medesima avvertendo che la distanza fra l'una e l'altra traversa, e più ancora la lunghezza del regoletto devono essere suggeriti, non dalla uniformità, ma dal bisogno, ed a seconda delle accidentali curvature che ponno avere le due tavole. Quindi non ti dar pena nemmeno se, per operare con maggiore sicurezza e comodità, trovi utile di lasciare vuoto qualche piccolo spazio fra un regoletto e l'altro, spazio che riem-

Fig. 10.

a, le due tavole che si disgiunsero: *b*. il regoletto di legno col quale si riuniscono.

pirai in seguito; ed a questo modo va fino alla fine, dando sempre tempo alla colla di seccare prima di riprendere la operazione, trasportando la più lontana delle traverse che hanno già servito per valertene al proseguimento, e mantenendone costantemente in azione non meno di tre, onde togliere il pericolo che la forza che eserciti sul nuovo pezzo possa reagire su quelli già operati, e staccarne i regoletti (fig. 9, § 25).

§ 27. Compiuta la operazione, riempirai con dei piccoli pezzetti quegli spazi che per avventura fossero rimasti vuoti fra un regoletto e l'altro; ridurrai tutti i regoletti al piano della tavola, ed assicurerai la tua operazione ponendo a cavalcioni della commettitura una serie di quelle cambre che, dalla loro forma, diconsi **a farfalla**, le quali dovranno essere di legno sodo ed esattamente incastrate sino a due terzi della grossezza della tavola ed in essa assicurate con colla forte (fig. 11).

§ 28. Alcuni, allorchè trattasi di piccole e sottili tavolette, specialmente fiamminghe ed olandesi, dopo averle bene riunite, incollano lungo tutta la congiunzione una lista di tela forte, con la quale pretendono di assicurarle. Io però sono convinto che ben poco utile si possa ritrarne, poichè in simili casi si ha d'uopo di un oggetto non pie-

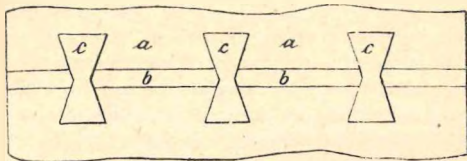



Fig. 11.

a le due tavole state ricongiunte; *b*, il regoletto triangolare che le ricongiunge; *c*, le cambre a farfalla che ne impedisce il disgiungimento.

ghevole, affinchè non permetta ai due pezzi di fare alcun movimento, ciò che non è della tela, la quale non impedirebbe alle due parti di riaprirsi e ripiegarsi a guisa di libro. Il perchè raccomando di preferenza le cambre a farfalla, che si ponno tener piccole e leggiere quanto si brama.

Tavole disgiunte solo in parte.

§ 29. La ricongiunzione delle tavole disgiunte solo in parte presenta qualche maggior difficoltà, specialmente allorquando sono anche curve o contorte, poichè ove tali difetti sieno forti è indispensabile il far precedere l'appianamento, il quale tanto più è difficile, quanto è più estesa la superficie. Del resto le operazioni occorrenti

sono le identiche alle or ora indicate, eccettuato il caso che le tavole sieno diritte, nel quale potrai diminuire il numero delle traverse e risparmiare i regoletti, bastando il serrarle fra gli strettoi, introducendo previamente nella fessura la occorrente quantità di buona colla forte, il che dovrà farsi con sottili spattolette di legno, o meglio ancora, d'osso di balena che è più forte e flessibile, e può quindi essere ridotto a maggior sottigliezza. Abbi poi cura di stringere fra gli strettoi la parte tuttora congiunta prima dell'altra per evitare il pericolo che nello stringere quella disgiunta, s'abbia a distaccare essa pure; e finita l'operazione del ricongiungimento non trascurare di distribuire lungo tutta la linea di congiunzione un proporzionato numero di cambre a farfalla, che in questo caso sono assolutamente necessarie.

Delle tavole fesse.

§ 30. Le tavole si fendono, escluso il caso di caduta o simili, a motivo: 1° del restringimento cagionato dall'aria, dal sole, o dal calore cui venne esposta una parte più che l'altra; 2° del restringimento repentino o violento prodotto dalle cause suddette; 3° del restringimento ineguale causato da ineguaglianza di compattezza nel legno; 4° della diversa direzione che una parte della tavola dovette prendere in confronto dell'altra a motivo della contorsione de' suoi filamenti fibrosi, per effetto della quale il naturale o causato restringimento ebbe luogo in diversa direzione. I primi due casi, essendo prodotti da cause estrinseche e passeggere, non lasciano d'ordinario conseguenze molto difficili da superare; non così è degli altri due, poichè in uno la fessura si formò e si mantiene perchè la tavola subì il suo naturale restringimento più ad una estremità che all'altra, per cui la fessura rappre-

senta quella parte della tavola medesima che manca a compimento della eguale larghezza; e nell'altro havvi diversità non solo di restringimento, ma ben anche di direzione delle due parti, di maniera che per riunirle sarebbe mestieri procurare un allargamento artificiale della parte ristretta, e questo in grado diverso ed in diverse direzioni, cosa quasi impossibile ad ottenersi. Nel qual caso altro non rimane che il trasporto.

Tavole semplicemente fesse.

§ 31. La riunione di queste tavole, tanto se la fessura è completa, quanto se è parziale, dovrà eseguirsi nel modo stesso additato per le tavole i di cui pezzi si disgiunsero (vedi i §§ dal 23 al 28). Ma converrà usare particolari diligenze nel caso che la fessura sia scheggiosa, per innestare le scheggie esattamente al rispettivo posto, e rimettere del pari al posto loro i frammenti che se ne fossero staccati. Altra cosa ti converrà pure osservare. Egli è singolare che la massima parte delle tavole che si fendono curvansi in prossimità al labbro della fessura, formando dal lato del dipinto un rialzamento od un abbassamento lunghesso tutta la fessura. Prima adunque di ricongiungerle dovrai procurare di fare scomparire quello sconcio, inumidendo le tavole e comprimendole fortemente contro un pancone ben piano. La quale curvatura comprendendo in larghezza uno spazio assai ristretto, riesce di una somma difficoltà da vincersi. E siccome, qualora la grossezza della tavola sia d'una misura anche semplicemente ordinaria, il legno, ove si voglia forzare, si schiaccia anzichè raddrizzarsi, così è mestieri togliere alla tavola quella forza che le impedisce di obbedire, il che ottiensi o col ridurla tutta alla minima grossezza possibile, o col praticare nel di lei tergo delle incisioni molto

appronfondate e vicine fra di loro, e più vicine ancora in prossimità al labbro della fessura (vedi §§ 14 e 15). Avverti per altro, che ove adotti l'assottigliamento della tavola, ti converrà lasciare all'orlo della fessura una grossezza alquanto maggiore se dalla parte del dipinto la tavola presenta un rientramento, e minore se havvi sporgenza; e che ricorrendo alle incisioni, ti sarà d'uopo smussare l'orlo nel secondo caso, ed aggiungervi una piccola grossezza nel primo, affinchè la pressione riesca più forte là dove maggiore ne è il bisogno. Molte volte però succede che quella curvatura ha un raggio sì ristretto, che nemmeno le incisioni bastano a farla disparire. In tal caso non vi è altro rifugio che staccarne il dipinto e riportarlo sopra altra tavola o tela, nel modo che a tempo debito verrà indicato (§ 75 e seguenti).

Tavole fesse per ineguale restringimento

§ 32. Per riunire le tavole che si sono fesse per ineguale restringimento è uopo operare artificialmente un allargamento stabile della parte che più si è ristretta, acciò pareggi quell'altra. Qualche volta però succede di trovar delle tavole sì obbedienti, che cedendo alla forza degli strettoi, si ravvicinano nuovamente, senza che sia necessario passare ad altri mezzi più attivi, che è sempre meglio evitare. Quindi, prima di esperire altri sistemi, specialmente se la fessura non è molto larga, premesso come di solito, l'appianamento della tavola, ove occorra, ed il pulimento dei labbri interni della fessura, la porrai fra gli strettoi, e chiuderai da prima fortemente i cunei che corrispondono alla parte aderente, ed in seguito anche gli altri. Dico questo benchè ben raro è il trovare di tali tavole che siensi fesse per intiero. Ma se ciò ti accadesse, usa le precauzioni additate al § 23 affinchè le linee del

dipinto abbiansi ad incontrare, porrai a luogo i due pezzi serrando fortemente da prima gli strettoi corrispondenti a quella parte dei due pezzi che più naturalmente si avvicina e combacia, e passerai poscia a forzare anche gli altri, per esperire se gli strettoi bastino a far combaciare anche il rimanente. Se vedi che la tavola si rifiuti a cedere e che il tentativo non riesca, converrà desistere perchè col forzare troppo potrebbero accadere dei guai; ma se invece t'accorgi che la tavola cede e le parti si avvicinano quanto occorre, rallenterai gli strettoi, porrai la tavola fra un buon numero di traverse conformate in guisa che servano da strettoio anche perpendicolarmente (fig. 8, § 25), batterai i piccoli cunei che pongono al pari i due pezzi, poscia applicherai la colla alla fessura, ed immediatamente batterai i cunei verticali acciò forzino i due pezzi della tavola ad avvicinarsi ed a combaciare; e contemporaneamente toccherai anche gli orizzontali, quelli cioè che agiscono sul piano della tavola, se e quanto sarà necessario acciò i due pezzi riescano ad un piano perfetto.

§ 33. Compita la operazione lascierai che la colla secchi bene, poscia, frammezzo alle traverse porrai a cavalcioni della fessura delle robuste cambre a farfalla, che non ne permettano la disgiunzione. Toglierai quindi, una alla volta, le traverse, e di mano in mano aggiungerai al loro posto altre cambre simili, continuando così fino alla fine.

§ 34. Nel caso poi qui sopra avvertito, che la tavola ceder non voglia ai soli strettoi, potrai tentare un sistema francese brevemente additato dal Déon, ma da me non mai sperimentato perchè ne temo più che non ne speri. Eccolo completato come a me pare che debba essere. Scaverai nel tergo della tavola, corrispondentemente alla parte fessa, dei canaletti della larghezza da uno a due centimetri, ed altrettanto distanti fra di loro, laterali alla fessura e lunghi quanto questa, i quali sieno leggermente

cuneali con la parte più larga verso la estremità della tavola, ed approfondati fino a due terzi circa della grossezza della medesima. Porrai questa fra gli strettoi, serrandoli molto ove corrispondono alla parte non fessa, e moderatamente nel resto. E se la tavola fosse fessa per intiero, incollerai prima quella parte che più naturalmente si avvicina e ricongiunge, come si disse al paragrafo precedente, e quella fortemente serrerai. Bagnerai tutta quella parte nella quale scavasti i canaletti, anche nell'interno di essi, e vi manterrai per più ore dei panni bagnati acciò l'umido faccia dilatare tutta la parte stessa. Introdurrai quindi ne' canaletti altrettanti regoletti di legno duro egualmente cuneali, ma alquanto più larghetti dei canali, acciò si debba usare la forza per introdurli intieramente. Postili a luogo tutti, comincerai a batterli leggermente ed alternativamente acciò s'introducano nei canaletti, e simultaneamente batterai anche i cunei degli strettoi acciocchè tutto l'allargamento della tavola prodotto dai regoletti cuneali abbia da succedere verso la fessura; ed allorchè t'accorgi che i regoletti si rifiutano d'avanzarsi, senza ricorrere ad una forza eccessiva, desisti e con un pennello bagnali tutti d'acqua calda. L'umidità, che penetrerà in essi, gli farà gonfiare producendo un allargamento si uniforme e graduato da non porre in pericolo la tavola di spezzarsi. Sta attento alla fessura, e quando t'accorgi che incomincia a restringersi, introduci della colla forte ben calda nella parte più ristretta; e continua ad introdur colla di mano in mano, a mantener bagnati i regoletti ed a chiudere gli strettoi sino a che tutta la fessura siasi chiusa completamente.

§ 35. La tavola deve rimanere in quella positura fino a che la colla applicata alla fessura sia perfettamente secca. Ed acciocchè i regoletti non abbiano ad essiccarsi, e quindi a restringersi, li manterrai umidi distendendo sopra di essi dei fili di spago o canape, che di tratto in

tratto bagnerai. Essiccata che siasi la colla, esporrai all'aria tutto l'apparato e leverai i fili ad alcuni regoletti; ed allorchè t'accorgi che sono asciutti e che non chiudono più tanto fortemente, con l'opera del martello li caccierai

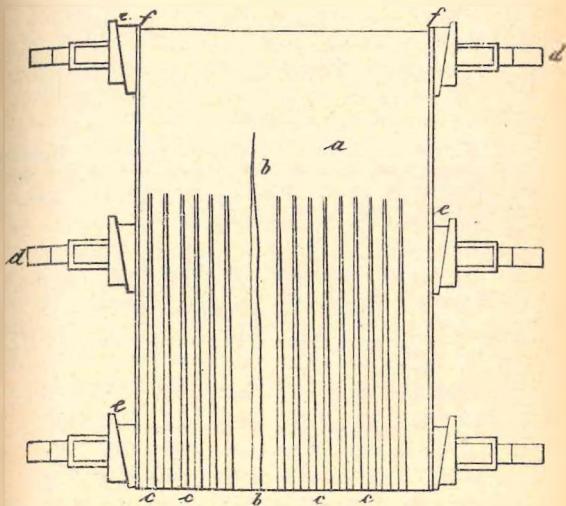



Fig. 12.

a, la tavola fessa; *b*, la fessura stretta all'origine, larga alla fine; *c*, i canaletti cuneali; *d*, gli strettoi; *e*, i cunei per istringere; *f*, sottili liste di legno poste a difesa della tavola.

uno alla volta dal rispettivo canaletto e vi sostituirai subito un altro regoletto d'egual forma, ma di legno simile a quel della tavola, incollando e battendolo fortemente, e facendo sì che otturi tutta la lunghezza del

canaletto. Nel qual modo continuerai finchè tu li abbia cambiati ed incollati. Attenderai che la loro colla si essichi, indi passerai ad appianare i regoletti abbassandoli fino al livello della tavola se questa è grossa, e lascian-

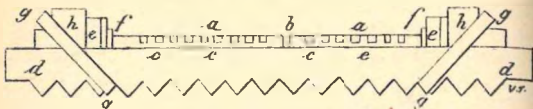



Fig. 13.

a, la tavola fessa; *b*, la fessura: *c*, i canaletti cuneali; *d*, gli strettoi; *e*, i cunei per istringere: *f*, le liste di legno poste a difesa della tavola; *g*, cambre di ferro che ricingono i pezzi di legno mobili; *h*, pezzi di legno mobili, contro i quali agiscono i cunei.

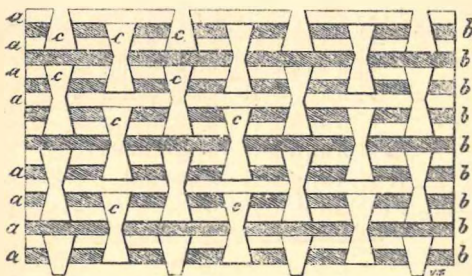



Fig. 14.

a, fondo della tavola: *b*, i canaletti cuneali stati otturati; *c*, le cambre a farfalla che impediscono un nuovo fendimento.

doli sporgere se è sottile, e ad assicurare la fessura con le cambre a farfalla, nel modo già detto al § 27. Anzi, siccome non è escluso il caso che la tavola, essendo di natura contorta, tenda a riaprirsi, e non potendolo nel

medesimo luogo a motivo delle suaccennate cambre, aprasi in altra situazione, così sarà bene assicurarsene mediante un sistema di piccole cambre pure a farfalla intrecciate le une fra le altre in guisa da tener vincolato il legno in ogni punto. Per migliore intelligenza veggansi le figure 12, 13 e 14.

§ 36. Ma se la tavola fosse sottile o piccola per modo che tutte eseguir non si potessero le suaccennate operazioni, allora dopo fattavi penetrare l'umidità, si supplirà introducendo addirittura ne' canaletti dei regoli spalmati di colla forte, i quali verranno cacciati per entro a viva forza battendoli alternativamente, mentre la tavola sta fortemente chiusa fra gli strettoi. In qualunque caso poi i canaletti ed i corrispondenti regoletti dovranno essere più o meno cuneali in proporzione che lo è anche la fessura, affinchè l'allargamento da essi prodotto pareggi, nè più nè meno, la larghezza di essa, nè mai si deve forzar troppo per evitare il pericolo d'altre spaccature. Qualora questa operazione non riesca facilmente, anzichè ostinarsi, gioverà ricorrere al trasporto del dipinto.

Tavole fesse per contorsione di fibre.

§ 37. Eccoci al caso più difficile per non dir disperato, essendochè non è infrequente che in tal caso il restringimento sia accaduto in modo non uniforme, e che per conseguenza l'allargamento della fessura non sia progressivo ma saltuario. Allorchè dunque t'abbatti in simili tavole, tenterai prima di tutto la forza degli strettoi, poscia quella dei regoletti or ora descritti. Ma se t'accorgi che l'allargamento della fessura sia ineguale, così che nè l'uno, nè l'altro dei due suindicati mezzi sia per produrti un plausibile risultato, non forzar troppo, lo che sarebbe inutile, anzi dannoso, nè fantasticar molto, che vano ti

torneria, ma desisti ed abbandona l'impresa, poichè altro non rimane fuorchè il trasporto del dipinto sopra tela, od altra tavola, nel modo che a suo tempo t'indicherò (v. §§ 75 e seguenti). La quale operazione, se userai diligenza, ti riescirà a meraviglia, senza fatica o pericolo alcuno. Nel solo caso che il dipinto sia senza imprimitura, e che la tinta naturale del legno sia stata utilizzata per il fondo, non convenendo il trasporto, occorrerà accontentarsi di avvicinare le parti quanto più si può con gli strettoi, fermarle con cambre a farfalla, ed otturare la fessura con una lista del medesimo legno, ovvero con una poltiglia composta di legno polverizzato di più tinte, colla forte ed una leggerissima dose di biacca polverizzata, con la quale si procurerà di assecondare possibilmente gli accidenti delle macchie naturali del legno. Fortunatamente però un tal bizzarro modo di dipingere assai di rado si riscontra sul legno, mentre è comunissimo sulle pietre, come alabastri, diaspri, e simili. Ma se il dipinto fosse di molto pregio, e la fessura cadesse in luogo che ne alterasse le proporzioni, o lo svisasse, allora si potria eseguire il trasporto, il quale, benchè importi molto e delicato lavoro, ti riescirà benissimo, se userai la debita diligenza (v. §§ 110 e 166).

Del rimettere i pezzi mancanti.

§ 38. Per poter rimettere i pezzi mancanti in una tavola è d'uopo far precedere l'operazione dell'appianamento di essa.

Ciò eseguito, se il pezzo mancante costituisce una specie di foro, di qualsiasi forma, comincerai dal regolarizzarne le sponde in modo da potervi incastrare esattamente un altro pezzo di legno a guisa di tarsia. Stenderai a tale uopo sopra esso foro un pezzo di carta, e col polpastrello

di un dito, ovvero con un pezzo di piombo la anderai strofinando all'ingiro del foro medesimo, affine di marcarne la forma. Con le forbici la ritaglierai secondando esattamente l'impronta rilevata col qual mezzo semplicissimo otterrai un modello preciso della forma del foro. Scelto un pezzo di legno bene stagionato e della precisa qualità della tavola, vi applicherai il citato modello di carta, e con gli opportuni ferri lo ridurrai in modo che s'insinui esattamente nel foro, e combaci in ogni lato, avendo presente che le vene di esso secondar devono l'andamento di quelle della tavola. Lo spalmerai quindi di colla forte, e lo introdurrai definitivamente nel foro in modo che la sua superficie riesca approfondata circa un millimetro al disotto del piano del dipinto. La quale diversità di livello è indispensabile per poter distendere sul pezzo nuovo il necessario strato di imprimitura di gesso. E tali precauzioni ti gioveranno ancora allorquando si tratterà di rimettere dei piccoli pezzi alla perferia.

§ 39. Ma se ti occorrerà di rimettere qualche pezzo un po' larghetto ad un lato della tavola, allora sarà necessario operar diversamente. In tal caso comincerai dal sistemare il labbro della tavola contro cui combaciar deve il nuovo pezzo, non curandoti dei frantumi o piccoli pezzetti che se ne fossero staccati, i quali verranno rimessi in seguito, nel modo or ora indicato; poscia abbasserai il labbro stesso dalla parte posteriore della tavola per tutta la sua lunghezza e per la lunghezza da due a tre centimetri ed anche più se la aggiunta è larga, spingendo l'abbassamento sino alla metà della grossezza della tavola. Prenderai allora un pezzo di asse vecchia e della specie stessa della tavola, stata bene appianata da una parte; incollerai su di essa parte, con colla di farina, tanti fogli di carta quanti ne occorrono a formare la grossezza di un millimetro, la quale deve rappresentare temporaneamente la imprimitura: la conformerai a seconda del labbro della

tavola, e ne abbasserai la sponda, come facesti con la tavola, ma dalla parte piana, per modo che avvicinati i due pezzi si combacino esattamente sormontandosi l'un l'altro, e formino un sol piano (fig. 15). Collocherai la tavola sul pancone col dipinto verso di esso, disporrai gli strettoi tanto orizzontali che verticali, spalmerai di colla forte le due parti che devono combaciare le avvicinerai prestamente, e subito serrerai gli strettoi in ogni senso, affinchè succeda una adesione regolare, nè dimenticare che lungo la linea di congiunzione convien distendere delle liste di carta, a ciò la tavola non s'incolli al pancone, e che alla linea stessa corrisponder deve un

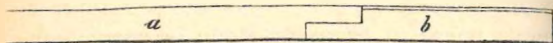



Fig. 15.

a, la tavola dipinta: *b*, la nuova aggiunta.

sistema di viti o di cunei comprimenti, come alla fig. 12, § 35 e fig. 9, § 25, se preferisci valerti di quel sistema. Rimarrà la tavola in quella postura sino al completo essicamento della colla, poscia si passerà alle pratiche per meglio assicurarla e mantenerla diritta, dopo di che si leverà la carta, e si sostituirà la imprimitura.

§ 40. Ed allorchè dovrai rimettere un pezzo di una tavola stato smarrito, il quale debba essere posto fra due altri pezzi, prima di tutto sarà uopo stabilirne la larghezza precisa non potendo essere nè più nè meno, affinchè non vengano alterate le linee del dipinto. Per ottener questo porrai al luogo suo un'asse interinale, sulla quale si disegnerà la parte mancante, in guisa che corrisponda in tutto alle linee del rimanente, e si continuerà quindi, a seconda del bisogno, a restringerla o ad

allargarla con delle liste finchè non si abbia trovata la precisa larghezza che occorre, avendo presente eziandio che non venga alterata la forma originaria della tavola. Ciò ottenuto, rileverai la misura, in base alla quale appresterai una tavola della stessa qualità ed altezza del rimanente, nella di cui grossezza infiggerai da ambe le parti, ed assicurerai con colla forte, dei piuoli di legno duro, i quali entrando in altrettanti buchi fatti nella grossura dei due pezzi laterali, servano di guida e di ritegno per poter riporre prestamente al suo posto il nuovo pezzo, il quale dovrà avere la fronte piana un millimetro più bassa dei due laterali, acciocchè possa in seguito venire portato al livello preciso di essi, mediante la imprimitura di gesso. Disponi il tutto fra gli strettoi, e comincia ad incollare da una parte il nuovo pezzo contro una delle tavole superstiti, valendoti in ciò della regina delle colle, quella cioè di calce e caseina raccomandata per quest'uso anche da Cennino Cennini (vedi ricetta n. 16), e subito chiudi a forza gli strettoi. Ed allorchè presumi che quella colla abbia fatto presa, replica la medesima operazione anche dall'altra banda. Avverti poi, che essendo indispensabile, per istabilire la larghezza del nuovo pezzo, il lavorare allo scoperto, sarà mestieri che levi la carta ai pezzi esistenti, se la ponesti, e che ve la riponga poi, avanti proseguire nella operazione.

Dell'ingrandimento delle tavole.

§ 41. Non è raro il caso di dover ingrandire i quadri, molte essendo le combinazioni che ciò consigliano. Tale operazione semplicissima non presenta difficoltà alcuna. ed è di certa riuscita: eppure ben raro è il caso in cui non si scorga a colpo d'occhio se ad una tavola fu fatta alcuna aggiunta, prescindendo ancora da ciò che dipende

dal pennello. Da che deriva egli mai questo disordine? Facile è la risposta: dalla mancanza di direzione o di diligenza.

§ 42. Ordinariamente, allorchè si vuole ingrandire una tavola, la si circonda con una specie di telaio, più o men largo ove maggiore o minore si brama l'ingrandimento, senza punto curarsi della qualità del legno, e molto meno dell'andamento delle sue fibre; e talvolta per allungare una tavola vi si aggiunge un'asse posta per traverso, di qualità diversa dalla tavola e non bene stagionata. Quindi, essendovi uno squilibrio fra i pezzi vecchi ed i nuovi, succede uno spostamento di parti, ed una screpolatura non manca mai d'indicare chiaramente la congiunzione. Non è molto che ho veduto, nello studio di un ristauratore una tavoletta fiamminga, di quercia d'Olanda, ingrandita mediante un telaio di pino silvestre, che è uno dei legni più sensibili ad ogni mutazione atmosferica a motivo della larghezza e mollezza delle sue vene, e quindi fra quelli che meno si accostano alla durezza e compattezza della rovere d'Olanda, che è forse il legno meno alterabile di quanti se ne conoscano. Com'è possibil mai che quell'aggiunta non si palesi fra poco, non ostante gli sforzi del restauratore?

§ 43. Per ovviare quindi a tale inconveniente, se la tavola è sottile, eseguirai le tue aggiunte facendo sormontare l'un pezzo all'altro, tagliati a metà nel modo preciso che ho indicato al § 39, e proporzionando l'estensione della parte che si sormonta alla larghezza o lunghezza delle aggiunte. Ed ove i pezzi si sormontino quanto basta o la grossezza o lo stato della tavola il consentano, per meglio assicurarli, potrai far uso anche di viti mordenti insinuate dalla parte posteriore per non sciupare il dipinto; e se la tavola è sufficientemente grossa, seguirai il sistema dei piuoli additato al § 40, o quello detto a **maschio e femmina** (fig. 16, *l*).

§ 14. Bada poi che i nuovi pezzi dovranno essere, non solamente di legno vecchio ed eguale al rimanente della tavola, come si ripetè più volte, ma disposti nel medesimo senso dei vecchi, acciocchè i filamenti fibrosi degli uni seguano l'andamento di quegli degli altri. Anzi, qualora la tavola consti di più pezzi, e tu debba allungarla, anche l'aggiunta sarà formata di altrettanti pezzi posti nel medesimo senso, e disposti in guisa che le relative congiunzioni abbiano da proseguire in linea con le vecchie. Di più: osserverai in qual senso le zone fibrose dei singoli pezzi, che denno essere allungati, abbiano la loro curva naturale, e disporrai il pezzo nuovo nel medesimo senso.

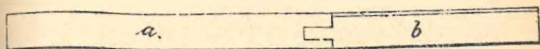



Fig. 16.

a, la tavola dipinta; *b*, la nuova aggiunta.

Se tu obbliassi questa diligenza e congiungessi due pezzi con le zone ricurve in senso diverso, tendendo il legno ad incurvarsi sempre più verso il centro delle zone, specialmente se è di pino, correrebbe pericolo di disgiungersi, almeno in parte, tanto più ove i pezzi poco si sormontino.

Se opererai in tal guisa e farai le cose con esattezza, acciocchè le parti si combacino perfettamente, e se vi porrai a tergo quei rinforzi, dei quali parlerò a suo luogo (vedi § 56) la tua tavola si manterrà sempre quale tu la preparasti, nè mai le sue congiunzioni si faranno scorgere. È inutile il ripetere che i pezzi nuovi denno essere tanto più bassi degli altri quanto occorre per la imprimitura.

Degli apparati per mantener piene le tavole.

§ 45. Più volte accennai, specialmente parlando dei vari modi di appianare le tavole, essere in molti casi indispensabile l'applicarvi un apparato che impedisca loro di nuovamente contorcersi. Infatti, quando una tavola per lungo volger d'anni si abituò a star curva, è vano lo sperare che piana si mantenga, liberata che sia da ogni vincolo. Uopo è quindi ricorrere a qualche mezzo stabile che la obblighi a mantenersi quale venne ridotta.

Molti sono i sistemi che impiegansi oggidì a questo scopo, ma pochi quelli che lo raggiungono.

Alcuni assicurano, mediante colla forte, ed anche delle viti, sul tergo della tavola delle traverse, talora esili affatto, tal'altra voluminosissime, con le quali pretendono d'impedire alla tavola di nuovamente curvarsi. Ma un inconveniente gravissimo ne deriva, poichè la tavola, che va naturalmente soggetta a restringersi a seconda dello stato igrometrico dell'atmosfera, trovandosi ne' suoi movimenti inceppata dalle dette traverse, per obbedire alla natura, è costretta a staccarsi dalle medesime od a fendersi.

§ 46. Alcuni altri, più ragionevoli, praticano trasversalmente, nel tergo della tavola, dei canali più o meno larghi e profondi in proporzione della grandezza e grossezza della tavola, i quali sono più larghi in sul fondo, nel modo così detto **a coda di rondine**, in cui fanno scorrere delle robuste traverse, una delle di cui faccie sia di forma analoga (fig. 17). Poco vantaggio per altro sperare si può anche da questo sistema, poichè, o quelle traverse chiudono esattamente, ed allora, opponendo un forte attrito, impediscono il movimento della tavola, e la pongono in pericolo di fendersi: o scorrono libera-

mente nei rispettivi canaletti, ed in tal caso lascian luogo alla tavola di curvarsi nuovamente, se non quanto lo era da prima, quanto basta almeno per produrre un pessimo effetto. Oltre a ciò se la tavola è sottile, per cui tanto i labbri dei canaletti, quanto quelli delle traverse sieno di poca altezza, ovvero se è di legno che abbia perduta la sua compattezza, cosa frequentissima nelle tavole antiche, al minimo movimento i labbri dei fossetti si schiantano, e le traverse non fanno più che aumentare il male. Trattandosi poi di tavole sottili, rimanendo il fondo dei canaletti assai esile, frequentissimo è il caso che si spezzi con gravissimo danno della tavola. Mentre scrivo ho sotto

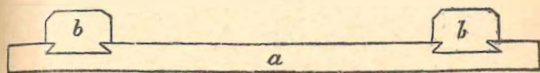



Fig. 17.

a, la tavola dipinta; *b*, le traverse introdottovi a coda di rondine.

gli occhi una piccola tavoletta, portante alla sua sommità uno di quei canaletti, dal quale venne tolta la traversa, ed al basso gli avanzi dell'altro che si spezzò, per cui la tavola stessa è mancante di tutta la parte inferiore, cosicchè le figure non hanno che metà delle gambe, e sono senza piedi.

§ 47. Altri, specialmente se la tavola sia tarlata, appianano trasversalmente alcune liste di essa e lateralmente alle medesime dispongono due schiere di cuscinetti, una in faccia all'altra, assicurandoveli con colla forte e viti, i quali alla estremità hanno una specie d'incavo, e fanno scorrere fra quei cuscinetti una robusta traversa, la quale, al fondo, ha da ambi i lati una sporgenza a guisa di regoletto, che si insinua nell'incavo dei cuscinetti, di maniera che la traversa può scorrere avanti e indietro,

ma non alzarsi, precisamente come se fosse incastrata in un canale a coda di rondine (fig. 18). Ma anche contro questo sistema stanno le ragioni or ora addotte.

§ 48. Altri ancora, quando la tavola sia di piccola o mediocre grandezza, la incanalano entro ad un robusto telaio, come le anime di un'imposta. Il qual sistema pure ha i suoi inconvenienti. Egli è vero che la tavola, non essendo incollata, non viene con ciò impedita ne' suoi movimenti, ma, non essendo vincolata che alle estremità, quasi sempre si curva e rigonfia nel centro producendo un pessimo effetto. Al che si aggiunge, che per ottenere

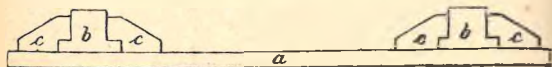



Fig. 18.

a, la tavola dipinta; *b*, le traverse sovrappostevi: *c*, i cuscinetti entro i quali scorrono le traverse.

una sufficiente resistenza, è d'uopo internare la tavola nel telaio non meno di un centimetro tutt'attorno, ed avere parimenti tutt'all'ingiro un voluminoso telaio sporgente da 10 a 15 millimetri sopra il piano del dipinto. Il che riesce d'un grandissimo imbarazzo allorchè trattasi di adattarvi la cornice. E per togliere l'inconveniente della sporgenza del telaio altro mezzo non vi sarebbe che abbassare fino alla metà circa della grossezza tutti gli orli della tavola per la lunghezza non minore di un centimetro affinchè la sponda del fossetto incavato internamente nel telaio non oltrepassi il piano del dipinto. Il quale espediente per altro è assai poco plausibile, come quello che non ovvia all'imbarazzo portato dal telaio nè al pericolo che la tavola si rigonfi nel centro, ed al tempo stesso porta il sacrificio inevitabile di una lista di dipinto in

giro a tutta la tavola. Oltre di che, se il legno della tavola è poco compatto, siccome il guasto è sempre maggiore alla estremità, si corre grave pericolo che quel listello sporgente della tavola, il quale entrar deve nel canaletto interno del telaio e sostenere lo sforzo della tavola tutta, non s'infranga, rimanendo in tal modo la tavola libera di contorcersi a suo piacimento.

§ 49. Taluni invece, se la tavola è alquanto sottile, v'incollano a tergo una specie di grata formata da liste di legno compatto, equidistanti, tanto per il lungo che pel traverso. Ognun vede però che questo sistema, impedendo il moto naturale della tavola, va incontro ai medesimi pericoli delle traverse. Oltre di che, se le liste costituenti la grata non sono più che grosse, dovendo essere tagliate a metà nelle loro intersecazioni, perdono la necessaria robustezza per resistere agli sforzi della tavola, e la operazione riesce inutile.

§ 50. Altri finalmente, sopratutto in Francia, incollano longitudinalmente, sul tergo della tavola, delle liste di legno equidistanti, e simili alle or ora accennate, nelle quali praticano degli incavi a coda di rondine a distanze eguali, approfondati fin verso la metà di esse, in cui fanno entrare altre liste consimili, che vi possono scorrere ma non sollevarsi; ovvero praticano dei cavi nelle dette liste longitudinali, nei quali altre ne introducono non incollate; e pretendono con ciò di avere sciolto il problema di forzare la tavola a mantenersi piana lasciandole libero il moto cui è condannata. Ma tale soluzione è più illusoria che reale (1), e perchè la è cosa ben difficile l'ottenere che quelle liste entrino nei rispettivi incavi e vi si mantengano costantemente con tanta precisione da non permettere alla tavola un buon grado d'incurvatura, e più di tutto perchè, onde avere una sufficiente forza, sarebbe

(1) Vedi il § 163.

mestieri impiegarvi, non delle semplici liste, grosse talvolta non più di un centimetro, ma delle forti traverse, le quali, dovendo essere poste nel doppio senso, formerebbero un volume grandissimo, e produrrebbero un grandissimo imbarazzo.

§ 51. Fra quanti sistemi per mantener diritte le tavole io conosca, il migliore di tutti, a creder mio, è quello delle spranghe di ferro applicate in modo che la tavola possa a suo bell'agio restringersi e dilatarsi, ma non curvarsi in nessun senso. Il che ottiensi nei seguenti modi. Se la tavola ha una sufficiente grossezza, ed è di legno abba-

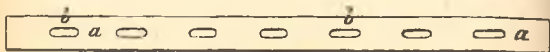



Fig. 19.

a, le spranghe di ferro invece delle traverse di legno: *b*, i fori bislunghi, entro i quali passano le viti mordenti.

stanza sodo da potervi fermare delle viti, le suindicate spranghe di ferro, che saranno proporzionate in numero ed in robustezza alla grandezza e robustezza della tavola, potranno senz'altro, essere assicurate alla medesima. Queste spranghe saranno piatte, e le fermerai contro la tavola, trasversalmente alla medesima, col mezzo di viti mordenti distanti fra loro da 5 a 10 centimetri; ma i fori entro alle stesse, per i quali passar denno le viti, non saranno già rotondi, bensì bislunghi, affinchè le spranghe medesime possano scorrere avanti e indietro per alcuni millimetri, il che servirà a lasciar libero il moto alla tavola (fig. 19). Avverti poi che tali spranghe dovranno essere poste in opera mentre la tavola trovasi in parte sotto soppressa, od almeno appena toltane: che prima di applicarle dovrai con opportuna pialla appianar perfetta-

mente la parte contro la quale devono poggiare; e che le viti debbon essere di tal lunghezza da non porre in pericolo la parete opposta, nè venir troppo serrate per non produrre un attrito eccessivo.

§ 52. Che se la tavola fosse molto larga e robusta, cosicchè facesse d'uopo opporvi un forte contrasto, allora potrai valerti di spranghe quadrate, ed anche piatte, ma poste in coltello, nel qual caso, invece di praticarvi dei fori entro cui far passare le viti, i quali ne diminuirebbero la forza, le fermerai alla tavola mediante delle cambre in forma di sella, assicurate alla tavola con delle viti (figura 20).

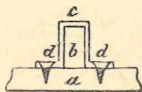



Fig. 20.

a, la tavola dipinta; *b*, la spranga di ferro che deve mantenerla diritta: *c*, le cambre a sella, entro le quali scorre la spranga: *d*, le viti mordenti che assicurano le cambre alla tavola.

§ 53. Questo sistema vale spesso, non solamente a mantenere diritte, ma ben'anco a raddrizzare delle tavolette leggermente curvate, senza ricorrere alle morse od alla soppressa, e specialmente a ridurre al medesimo livello preciso due parti di una tavola che si fossero smosse nella loro congiunzione. Anche le piatte valgono a ciò nelle tavole piccole o sottili.

§ 54. Se invece la tavola è sottile ovvero di legno che abbia perduta la sua compattezza, e sia incapace di ritenere le viti, e così pure se è di vena molto avvitolata o nocchiuta, vi incastrerai dei regoli più o meno grossi a seconda della grandezza della tavola, nel modo già indicato al § 16, contro i quali poggerai ed assicurerai le spran-

ghe di ferro in quello dei modi or ora descritti che troverai più opportuno al caso tuo.

§ 55. Tieni poi a mente, che in qualunque modo ti valga delle spranghe di ferro, sarà sempre necessario che il metallo sia bene levigato acciocchè possa scorrere, e che sarà bene il porre un cerchietto d'ottone fra la spranga e la capocchia della vite, ed anche dei pezzetti di lamina pur d'ottone fra la spranga ed il legno, il che tutto giova molto, e costa poco.

§ 56. Le spranghe di ferro poste in via trasversale, delle quali si parlò, valgono anche ad assicurare le ag-

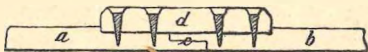



Fig. 21.

a, la tavola dipinta: *b*, la nuova aggiunta: *c*, il punto di ricongiunzione; *d*, le cambre a farfalla che la rinforza.

giunte fatte lateralmente: ma quelle che si fecero in lunghezza (§ 44), hanno d'uopo d'essere assicurate diversamente. In questo caso, se la tavola non ha bisogno d'alcun apparato per mantenersi piana, tu incastrerai, a cavalcioni della congiunzione, delle cambre di legno della forma a farfalla ma poco pronunciata, non molto larghe, e lunghe non meno di tre volte la larghezza della parte sormontata, le quali saranno approfondate pochissimo per non diminuire la forza della tavola nel punto della congiunzione. Avranno una grossezza proporzionata alla loro grandezza ed al bisogno, e verranno assicurate con colla nel totale, con viti alle estremità (fig. 21). Se invece sarà necessario applicarvi le spranghe accennate ai §§ 51 e seguenti, quella che riesce alla estremità della vecchia tavola la terrai discosta dalla riunione quanto occorre per evitare le cambre di legno sopra indicate; e ne porrai un'altra

alla estremità dell'aggiunta, ma ciò solo nel caso che l'aggiunta sia riflessibile. Che se all'opposto vi ponessi le spranghe nel modo indicato al § 54, cioè assicurandole ai regoli, siccome questi saranno prolungati anche sull'aggiunta, così disporrai le tue spranghe nel medesimo modo anche su quella parte dei regoli stessi che si prolunga sulla parte nuova. E finalmente se l'aggiunta fosse centinata, non farai proporzionare a quella forma la lunghezza delle spranghe che vi corrispondono.

Modo di rinforzare le tavole deboli.

§ 57. Alcune volte si trovano delle tavole in buono stato ma talmente esili da essere in un continuo pericolo

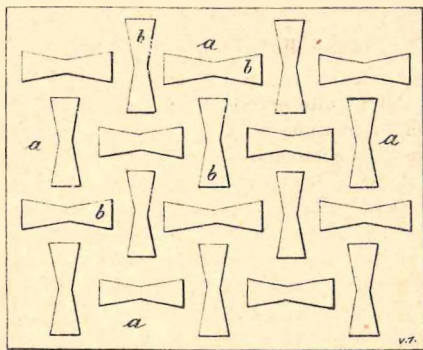



Fig. 22.

a, tavola debole da rinforzarsi; *b*, cambre a farfalla poste per rinforzare la tavola.

di contorcersi ed anche di spezzarsi. Prudenza vuole adunque che sieno rafforzate. Ciò otterrai applicandovi un ap-

parato in tutto simile a quello indicato al § 50. Altro modo per ottenere il medesimo effetto è quello che vidi impiegato da un abile ebanista vicentino per rafforzare quattro magnifiche tavole, dipinte da Paolo Veronese, di legno d'abete e della grossezza non maggiore d'un centimetro, mentre avean più di un metro di larghezza, ed uno e mezzo di altezza. Egli vi applicò un sistema di cambre a farfalla ingegnosamente intrecciate fra di loro con le quali, senza coprire intieramente la tavola, riuscì a darle una sufficiente robustezza. Erano queste di legno di noce della grossezza di circa un centimetro ed assai esattamente incastrate nella tavola per la profondità di circa tre millimetri. Avendo osservato la buona riuscita di quella operazione non esito a proporla, dandone un'idea più precisa nella figura 22.

Modo di foderare le tavole.

§ 58. Altre volte invece incontransi delle tavole anche grosse, ma di un legno talmente tarlato od infracidito da non essere atto nemmeno a contenere i regoletti suggeriti al § 54. Se a consimili tavole occorresse di rimettere qualche pezzo od aggiungervene alcuno, riuscirebbe cosa impossibile nei modi ordinari. Per rinforzarle adunque, e più ancora per renderle atte a ritenere le aggiunte, è mestieri foderarle con altra tavola. Ma il fatto ha dimostrato che riunendo due tavole con le vene nel medesimo senso non si mantengono mai piane. Quindi per evitare un tanto inconveniente dovrai operare nel seguente modo, che la esperienza ci indicò opportunissimo. Comincerai dall'appianare la vecchia tavola con quello dei varii sistemi che troverai più acconcio, indi la assottiglierai come al § 22, sino a che l'abbia ridotta alla grossezza da 8 a 10 millimetri. Predisporrai due tavole della medesima

qualità di legno e della grossezza medesima della vecchia tavola, una delle quali abbia le zone rivolte in un senso, l'altra nell'opposto. Le farai riscaldare egualmente in ogni punto; le spalmerai di colla forte, e le unirai fra loro, avendo cura che si combacino con le zone curvate l'una contro l'altra; e spalmando immediatamente di colla anche dall'altra parte quella che riuscir deve rinchiusa fra le due, e del pari la tavola vecchia, le riunirai fra loro, ed immediatamente le serrerai tutte fra due panconi piani, ponendo un pannolano fra il pancone e la tavola nuova, e stringendo col mezzo di potenti morse, o sovrapponendovi dei gran pesi. Avverti poi che, acciò tale operazione riesca felicemente, è d'uopo sia eseguita in una camera molto asciutta, e sommariamente riscaldata, e che la triplice tavola sia lasciata in soppressa per molti giorni. E se la tavola vecchia fosse molto tarlata, si procurerà di renderla più sottile che sia possibile.

§ 59. Finalmente se ne trova di quelle che non sono suscettibili nemmeno di questa operazione atteso il completo infracidamento di esse, il che porta per necessaria conseguenza che anche la mestica o la imprimitura perdettero ogni vigorìa. In tal caso altro mezzo non havvi per salvare il dipinto fuor che levarlo e trasportarlo sopra altra tavola o tela coi metodi indicati ai §§ 75 e seguenti.

Modo di liberare le tavole dal tarlo.

§ 60. Il liberare le tavole dal tarlo che le rode fu sempre uno scoglio per tutti gli operatori, poichè, lavorando esso nell'interno, è difficilissimo il farvi penetrare sostanze atte a dargli la morte, le quali non arrechino danno alla pittura, nè diminuiscano la solidità del legno. A questo scopo furono da taluni proposte delle abbondanti bagnature di acqua contenente dell'arsenico in dissoluzione, ed

altri, invece, suggerirono di fare altrettanto con dell'acqua ragia. Io però non posso ammettere nè l'uno nè l'altro di tali mezzi, primieramente perchè l'acqua adoperata in tanta abbondanza può arrecare danni gravissimi, facendo contorcere o fendere la tavola, ed anche ammollendo le colle ed il gesso, e sciupando con ciò la pittura e le dorature: in secondo luogo poi perchè non so comprendere come alcuno possa assicurarsi che quelle bagnature giungano efficacemente sino al tarlo, il quale abita di consueto vicinissimo alla imprimitura, specialmente poi se la tavola è grossa o di legno compatto, e l'acqua di ragia è ben distillata, nel qual caso la massima parte di essa svapora immantinente invece di penetrare profondamente nel legno. Ma il valentissimo chimico nobile Antonio De Kramer, la di cui immatura perdita è ancora rimpianta da tutti i buoni, mi trasse d'impaccio suggerendomi di asfissiarlo; e fra le varie sostanze che impiegare si ponno a tale intento, si trovò che la più opportuna è il petrolio. Quindi succedendoti il caso di cui trattasi, ti comporterai nel modo seguente: poni il tuo quadro entro una cassa, la quale sia alta abbastanza da esservi un quindici centimetri circa fra la tavola ed il coperchio, formata di buon legname, e ben commessa. Coprila tutta, mediante colla, di carta forte, e sopra le commettiture aggiungi altre liste di carta. Mettila orizzontalmente in luogo appartato e possibilmente caldo, ponivi dentro la tavola col rovescio all'insù, e sopra di essa colloca dei recipienti contenenti una grande quantità di petrolio naturale, cioè non ancora stato purificato. Sopraponivi il coperchio ricoperto esso pure di carta, assicuralo con viti, aggiungi le liste sulle sue commettiture, ed abbandona il tutto in quello stato per lo spazio di tre o quattro mesi. Allora, levando il coperchio, troverai vuoti i recipienti, perchè il petrolio sarà tutto svaporato, e, penetrando in istato aeriforme fra le fibre del legno, avrà asfissiato e fatto morire tutti i vermi

di qualunque specie, ed anche i loro germi, se mai ve ne fossero; e ciò senza arrecare il menomo nocumento alla pittura. Quel valente chimico mi assicurava che nessun animale può reggere alle evaporazioni del petrolio, le quali s'infiltrano ovunque e penetrano nei legni i più duri e compatti. Io posi subito in opera il suggerimento; ed avendone avuti i più felici risultati, lo propongo agli altri, facendo eziandio osservare che con questo sistema si può liberar dal tarlo qualunque più minuto intaglio, anche dorato, senza tema di pregiudicarlo. I fori poi saranno otturati con una poltiglia composta di segatura di legno stacciata, colla forte alquanto diluita, ed un poco di biacca.

RISARCIMENTO DELLE LASTRE.

Appianamento delle lamine metalliche.

§ 61. Il perfetto appianamento di una lamina metallica, allorchè le pieghe e le contusioni sono molto pronunciate, è cosa quasi impossibile. Per ottenerlo converrebbe adoperar fortemente il martello, il quale schiaccierebbe e rovinerebbe tutto il dipinto, specialmente allorchè la lamina è robusta. Converrà dunque accontentarsi di ridurla sino ad un certo punto, meglio essendo il tollerare alcune ondulazioni, che sciupare la pittura.

§ 62. Qualunque operazione dovrà al solito essere preceduta dal coprimento del dipinto con carta incollata nel modo più volte indicato. Rivolgerai la lamina contro una lastra di marmo ben piana o contro un tasso od incudine piano e levigato, e con un brunitoio d'acciaio ti darai a comprimere fortemente il tergo di essa ove occorra, procurando di appianarla. Che se ciò non bastasse, potrai ricorrere anche ad un piccolo maglio di legno, battendo

leggermente, e qualche volta anche al martello adoperato con molta circospezione. Alternando così l'impiego del brunitoio, del maglio e del martello, tu riuscirai quasi sempre ad appianare sufficientemente la tua lamina. E qualora la piegatura o la contusione più ostinata cadesse nel fondo, potresti azzardarti a battere col martello alquanto più forte, a costo anche di cagionar qualche guasto alla pittura, che il ristauratore potrà in seguito riparare.

§ 63. Ma d'ordinario quando una lamina fu piegata o contusa, anche appianata che la si abbia, si contorce sempre in guisa, che per mantenerla ben dritta e piana, è indispensabile applicarle un apparato che la obblighi a ciò. Il quale spesso è necessario anche per dare una sufficiente robustezza a quelle lamine che per la estrema lor sottigliezza non ponno da sole reggersi dritte.

Degli apparati per rinforzare e mantenere piane le lamine.

§ 64. Allorchè una lamina, sia per la sua sottigliezza, sia per essere stata raddrizzata, ha bisogno di un apparato che la mantenga piana, ordinariamente si ricinge con una specie di telaio, e le si applica a tergo od un'assicella, od una grata di liste di legno. Ma con questo mezzo ottiensi bensì di forzarla a mantenersi in isquadra all'intorno, ma non vengono tolte, e nemmeno moderate le ondulazioni che presenta nell'interno della superficie.

§ 65. Per ottener dunque un effetto il più possibile completo, convien ricorrere ad una grata di metallo. Sarà questa possibilmente del medesimo metallo della lamina; ed affinchè conservi tutta la sua robustezza sarà formata da una sola lamina opportunamente traforata, ed avente una grossezza proporzionata alla sua grandezza ed alla robustezza della lamina cui deve essere applicata.

§ 66. Per attaccarla poi solidamente alla lamina vi sono due mezzi. Uno è la solita lega di stagno, con la quale si saldano gli oggetti tutti di latta e simili, l'altro è una mestica composta d'olio di lino cotto, trementina e giallo di Cassel, ovvero minio, chiamata dal nome del suo inventore **mistura di Shaw** (vedi la ricetta n. 17). Ma il primo rare volte può essere impiegato pel motivo che il calore necessario per fondere e far iscorrere la lega, penetrando a traverso alla lamina, sciupa il dipinto. Non te ne varrai dunque che nei rarissimi casi, nei quali la lamina sia di tal grossezza da permettere che la saldatura abbia luogo prima che il calore penetri a guastare il dipinto. L'altro invece non presenta pericolo alcuno, ed è per ciò generalmente preferibile. Per valertene appoggerai la grata al tergo della lamina, e con una punta d'acciaio ne marcherai la forma, indi con un pennello stenderai un'abbondante mano di quella mestica tanto sulla grata, quanto sul tergo della lamina, ma in quei soli luoghi ove combaciar devono. Fatto ciò, unirai le due lamine, le porrai sul pancone, soprapporrai alla grata alcuni fogli di carta, poscia un'asse ben piana e robusta, e con delle morse o forti pesi le comprimerai sul pancone, e le abbandonerai in quella posizione. Fra un paio di settimane quella mestica s'indurirà e costituirà una colla tenacissima, talmente che le due lamine non potranno più essere disgiunte, tanto più che il moto alternativo dei metalli agirà simultaneamente ed uniformemente in entrambe, essendo del metallo istesso.

§ 67. Bada poi in qualunque caso, affinchè la lega o la mistura abbiano da appigliarsi tenacemente, sarà necessario pulire con diligenza ambe le faccie che devon combaciar, facendo uso di un raschiatoio, o, meglio ancora, di una lima, acciò sieno piane sì, ma non liscie, poichè la ruvidezza giova.

Ingrandimento delle lamine.

§ 68. Qualora ti occorra di dover ingrandire alcuna lamina mediante delle aggiunte, se essa è piana, nè abbisogna di rinforzo, e se la congiunzione cade in luogo, ove poco importi che venga per una stretta lista guasto il dipinto, ti varrai della lega di stagno come la più solida. Coprirai prima di carta, come al solito, il dipinto, ed incollerai due fogli di carta grossa sul pezzo che vuoi aggiungere. Dopo di ciò rettificherai esattamente i lembi delle due lamine affinchè si tocchino ovunque, e con un altro foglio di carta robusta, egualmente incollato, li fermerai al rispettivo posto. Porrai allora le due lamine sopra una lastra di marmo, od, in mancanza, sur un pancone con la carta verso di esso: prenderai una lista di latta, o di rame lunga quanto la congiunzione, e larga circa un centimetro, e la porrai sopra la fessura, indi comprimendo continuamente ambedue le lamine non meno che la lista, salderai questa nel modo solito, avendo cura che la lega scorra sotto di essa uniformemente, ed usando la maggior possibile speditezza. In tal modo l'aggiunta riescirà ad un piano alquanto più depresso del dipinto, il che darà agio al ristauratore di eseguire le operazioni del proprio istituto senza eccedere il livello della pittura.

§ 69. Ma se la lamina fosse contorta o debole, oppure la aggiunta dovesse farsi in luogo ove il dipinto non possa venire impunemente sciupato, in tal caso, premessa l'applicazione delle anzidette carte, sarà mestieri valersi della mistura or ora suggerita (ric. n. 17), ed assicurare l'aggiunta al pari che la lamina contro una grata, nel modo già detto, avendo presente di far cadere una lista della grata sopra la linea di congiunzione, acciocchè i lembi delle due lámine non possano minimamente smuoversi.

Risarcimento delle lastre marmoree.

§ 70. Riponi al rispettivo loro posto tutti i pezzi delle pietre, incominciando dall'attacare i più piccoli a quei maggiori, in modo di ridurre a pochi i pezzi da congiungersi, poi riavvicina anche quelli facendoli esattamente combaciare. Ed acciò, tanto i piccoli, quanto i grandi abbiano da rimanere stabilmente al luogo ove li metti, li spalmerai con la già accennata **mistura di Shaw** usando molta diligenza acciocchè i singoli pezzetti riescano al loro posto preciso, e perciò affinchè la detta mistura vi sia tanto sottile da non formar grossezza sufficiente da spostarli, ed al tempo stesso non sovrabbondi e vada a lordare la pittura. E se ciò ti avesse a succedere, laverai subito la parte imbrattata con cotone immerso nella solita mistura di acqua di ragia e spirito di vino. Qualora poi mancassero dei pezzi, se questi vanno a riescire sotto il dipinto, chuderai quei fori con una pasta formata della mistura medesima e della polvere di marmo; e se cadessero nel fondo, non vi è altro mezzo che innestarvi un pezzo di marmo della medesima qualità e della stessa tinta. come fanno i lavoratori di commesso, assicurandovelo con la stessa mistura, poichè nessuno stucco regge al paragone del marmo vero. Sarà poi bene circondare la lastra con un cerchio di ferro che la tenga ben serrata, e se è sottile, come avviene spesso con le lastre di alabastro o di diaspro, converrà foderarla con una lavagna od una ardesia, valendosi sempre per mordente della summenzionata mistura (ric. n. 17). I pezzi sui quali devesi dipingere, e che furono rimessi con la pasta, dovranno essere perfettamente appianati col solito stucco di gesso e colla, affinchè non presentino la minima diversità di livello e riescano incomprensibili quando il ristauratore li avrà dipinti in relazione al rimanente.

CAPITOLO II.

Del trasporto dei dipinti non murali (1)

Nozioni preliminari.

§ 71. Abbiano già veduto più casi (§§ 19, 31, 36, 37) nei quali altro mezzo non havvi per salvare il dipinto fuor quello di liberarlo, isolandolo, e trasportarlo sopra altra tavola o tela. Ora aggiungerò che la operazione del trasporto è necessaria eziandio: *a*) Quando la imprimitura di gesso perdette la propria coesione in guisa che il colore si solleva, talvolta solo, tal'altra insieme all'imprimitura, formando delle vesciche o delle squame, quando piccolissime, quando grandi anche molto, indi staccasi del tutto e cade; *b*) Allorchè il pittore si servì di una tela eccessivamente rada o debole, e che per sopperire a tale difetto fece uso di troppa colla e troppa mestica (2), le quali nel seccare si restrinsero formando talora delle grinze, tal'altra delle screpolature, ed alcune volte anche lacerando quella tela che doveva sostenerle; *c*) Quando il co-

(1) L'operazione del trasporto appartiene per una parte al risarcimento e per l'altra alla foderatura; ma io la svolgerò tutta di seguito onde ottener maggior chiarezza.

(2) Rinnovasi l'avvertenza che per **imprimitura** intender si deve quello strato di gesso temperato con colla, sul quale poggia la pittura, e per **mestica** quell'altro simile che è composto di biacca od altre sostanze stemperate nell'olio.

lore si stacca e si solleva della mestica alla quale più non aderisce perfettamente, cadendo a scaglie talvolta grandissime; *d*) Quando le screpolature di un dipinto moderno si vanno tuttodì allargando a cagione della cattiva mestica su cui fu eseguito, attraverso della quale penetrano le screpolature istesse, poichè inutile riescirebbe il distaccamento di quelli che si screpolano o si ritirano continuamente, non per colpa della mestica, che si mantiene ferma, ma dei metodi viziosi coi quali furono eseguiti, e specialmente dell'abuso degli essicanti; *e*) Quando, sia a motivo della mestica troppo grossa, sia per le sostanze di che è composta, o sia per le circostanze atmosferiche cui fu esposto il quadro allorchè il dipinto era ancor fresco, ovvero per mancanza di robustezza nel telaio, il colore si restrinse unitamente alla mestica, costituendo qualche volta una innumerabile quantità di grinze, e qualche altra una specie di rete di screpolature penetranti fino alla tela, per cui il dipinto assume l'aspetto di un mosaico sconnesso, i di cui pezzetti sono concavi e staccati l'uno dall'altro. Nei quali casi è impossibile raggiungere un perfetto appianamento, perchè la tela, che vi si è troppo uniformata, invece di facilitare l'appianamento, vi si oppone fortemente.

§ 72. Ignoto è l'inventore di questa operazione, nè entra nel còmpito mio indagare chi fosse. Tuttavia dirò che la più antica memoria di operazioni di questo genere che ci sia stata tramandata si riferisce a certo Domenico Michelini romano, citandosi il trasporto da una tela ad un'altra d'un dipinto di Tiziano, da lui eseguito (non si accenna dove) nel 1729 (1). Quello però che è noto, si è

(1) *Anecdotes des beaux arts*. Paris 1775. T. I., pag. 142. Il Cav. P. A. Curti in una sua relazione letta all'Ateneo milanese e pubblicata nel fascicolo XCVI del *Politecnico* (giugno 1864), citando questo stesso scritto francese dice che il Michelini trasportò quel dipinto da una tavola ad una tela. Ciò è inesatto.

che il francese Pietro Picault fu quello, che pel primo acquistò fama in quest'arte, trasportando dalla tavola alla tela, prima un gran dipinto di Andrea del Sarto che esisteva a Versailles, e poscia nel 1752 il S. Michele di Raffaello che ora vedesi nella galleria del Louvre a Parigi: che in quella città, allo scadere dell'ultimo decorso secolo, eravi più d'uno che esercitava l'arte stessa, fra i quali si distinse M. Haquin: che d'allora in poi l'arte stessa conservossi sempre in vigore in Francia, mentre negli altri paesi, se pur vi fu chi esercitolla saltuariamente, non fu coltivata: finalmente che anche al dì d'oggi trovansi a Parigi parecchi che eseguiscono il trasporto dei dipinti dalla tavola e dalla tela, fra i quali i più celebrati sono due belgi, M. Mortemartre, ed il di lui nipote ed allievo M. Kiewert, mentre non consta che altrettanto accada in altri paesi, ove, se ve n'ha, sono assai pochi.

§ 73. Intorno a quest'arte quattro scritti soltanto mi pervennero alle mani. Il più antico è una breve memoria stata aggiunta, insieme a parecchie altre di vario argomento, ad un'opera postuma del signor D'Arlais De Montamy, che tratta dei colori per la pittura sullo smalto, stata impressa a Parigi nel 1765, nella qual memoria è accennato il modo di trasportare da una ad altra tela i dipinti ad olio eseguiti sopra mestiche oleose (1). Un'altra è il rapporto ufficiale fatto all'Istituto di Francia dalla Commissione eletta dal medesimo fra i suoi membri per sorvegliare il trasporto dei celebri dipinti la Madonna detta di Foligno di Raffaello, e l'uccisione di fra Pietro

(1) L'opera è intitolata: *Traité des couleurs pour la peinture en émail et sur la porcelaine, précédè de l'art de peindre sur l'émail, et suivi de plusieurs Mémoires sur defférents sujets intéressants.* Ouvrage posthume de M. D'Arlais de Montamy. Paris, chez G. Cavelier, 1765.

da Verona, domenicano, di Tiziano (1). Il terzo è l'opera già citata del signor Mérimée, ed il quarto l'opuscolo del signor Déon sulla conservazione e ristaurazione dei quadri (2), poichè non posso valutare le poche parole dette per incidente da altri scrittori, fra i quali è da annoverarsi il signor Teodoro Lejeune, che nel parlare del trasporto dalla tela e dalla tavola, impiegò poco più di due facciate della sua Guida dell'amator de' quadri (3). E siccome non mi sembrarono molto lodevoli i processi che da quegli scritti risulta essere adottati in Francia (4) specialmente per ciò che concerne la seconda parte della operazione, voglio dire la sostituzione della nuova imprimitura ed il riattaccamento alla tela, così, dopo di avere a suo tempo reso conto dei processi medesimi, ed addotte le ragioni che mi inducono a rigettarli od a modificarli, esporrò quello che fu da me immaginato in seguito a lunghi studi ed a ripetute esperienze, e dal quale, già da più anni, ricavo i migliori frutti che bramar si possano.

§ 74. Nella enumerazione che feci al § 71 dei vari casi, nei quali rendesi necessaria la operazione del trasporto, compresi indistintamente le opere in tavola e quelle in tela, quelle sopra imprimitura, e quelle sulla mestica. Però nel trattarne, farò la debita distinzione, incominciando da quelle in tavola, che sono le più difficili da eseguire il

(1) Tale commissione era composta dai chimici Guiton-Morveau e Bertholet, e dai pittori Vincent e Tonnay: e l'operazione fu eseguita, per la parte meccanica dal signor Hacquin e per la pittorica dal signor Róeser

(2) *De la conservation et de la restauration des tableaux* par Horsin Déon. Paris, 1851.

(3) *Guide théorique et pratique de l'amateur des tableaux*, etc., par Theodore Lejeune, Paris, 1863-1865.

(4) Nulla posso dire dei metodi usati a Londra ed a Pietroburgo, ove intesi che si eseguiscono pure operazioni di trasporto, non avendo notizie certe di essi.

distaccamento, e per ciò quelle nelle quali spicca maggiormente l'abilità dell'operatore, checchè ne dicano il sig. Lejeune e l'Appendicista della *Perseveranza* (1) i quali, per dei motivi loro particolari, e forse anco per mancanza di fondate cognizioni nell'argomento, specialmente il secondo, vorrebbero dare ad intendere che la operazione del trasporto sia cosa facilissima, anzi da nulla. Anche in Francia per altro tale fattura è riputata d'alta importanza, e per lo addietro teneasi quasi per un prodigio, causa forse la inutile, anzi dannosa, complicazione delle infinite operazioni che vi si innestavano, come consta dal succitato Rapporto, e che oggidì si omettono. La quale omissione tuttavia, se rese più semplice e facile l'esecuzione del trasporto, non fece già che, acciò riesca bene, non sieno egualmente necessarie moltissime precauzioni e diligenze. Il che vedrassi fra poco.

DEL DISTACCO

Operazioni preparatorie alle tavole.

§ 75. Il maggior numero dei dipinti in tavola che sottopongonsi alla operazione del trasporto sono quelli eseguiti sopra imprimitura di gesso, il di cui colore sollevasi formando delle specie di vesciche, talvolta minutissime, tal'altra grandi, e che quindi si stacca del tutto e cade ora da solo, ed ora traendo seco anche la corrispondente imprimitura. Quindi, allorchè dovrai operare sopra alcuna di esse, per primissima cosa darai mano ad assicurare ed appianare il colore acciò non cada nel decorso della ope-

(1) Vedi l'articolo segnato G. M. inserto nella *Perseveranza* del giorno 12 maggio 1861.

razione, ed anche affinchè la superficie sua, allorchè il trasporto sarà compiuto, possa riuscire perfettamente piana e levigata. E per ottener ciò eseguirai quanto prescrissi ai §§ 6 e seguenti.

§ 76. Appianate ed assicurate in tal guisa tutte le parti minaccianti, se la tavola non ha fessure o disgiunzioni che si possano riunire, ne leverai la carta, bagnandola leggermente ma ripetutamente con acqua tiepida, e sollevandola con diligenza, indi con una morbida spugna laverai con bel garbo tutta la superficie per asportarne la colla e le immondizie che ad essa si saranno unite, indi con un pannolino usato, la asciugherai bene acciocchè l'umido non penetri per le fessure e faccia novellamente sollevare alcuna delle particelle ammollendo la colletta che le tien ferme.

§ 77. Ma se la tavola è fessa o disgiunta in modo che possa essere riunita, prima di toglierne la carta, dovrai ricongiungerne esattamente le parti. Poichè, se vi lasciassi delle fessure, queste figurerebbero anche dopo eseguito il trasporto; ed anche qualora i pezzi della tavola si combaciassero, ma non fossero ovunque al medesimo livello, quel gradino, col distendersi che fa l'intelaggio distrutto che sia il legno, formerebbe una linea, con isfregio nel dipinto trasportato, che in molti casi, mal si potrebbe togliere nemmeno col pennello. Poichè, qualora esso cada in qualche parte importante, come a cagion d'esempio. attraverso gli occhi o la bocca d'una figura, allontanandone le parti, cagionerebbe tale sconcio da non poter esser tolto se non rifacendone la parte, e quindi alterando l'originale. Ricongiunte che tu abbia, od appianate tali fessure con quello fra i vari mezzi già indicati che tornerà più acconcio, ne leverai la carta nel modo sopradetto, e proseguirai la tua operazione.

§ 78. Che se invece la fessura fosse tale da non potersi bene ricongiungere, non te ne dar pensiero, lasciala quale

è, e procedi nelle tue operazioni come se non esistesse salvo poi a rimediarvi dopo, nel modo che indicherò a tempo debito (vedi § 142).

Fig. 23.

Spatola per porre lo stucco nelle mancanze

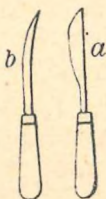



Fig. 24.

a, bistori ricurvo visto di piano: *b*, il medesimo visto in coltello, ossia di profilo.

§ 79. Ciò fatto esaminerai attentamente tutta la superficie del dipinto, per rilevare se ed ove manchino dei pezzetti di colore, e specialmente d'imprimitura, perchè tutte quelle mancanze devono essere riempite. E se ve n'ha, come accade sempre, prendi di quella rastiatura di gesso che producono i doratori nel rastiare le cornici ed altri oggetti che devono essere dorati, prima di applicarvi il bolarmeno; stemperala con acqua, facendo una pasta molto omogenea, e per ciò macinandola o manipolandola a caldo, acciocchè la colla animale che contiene si disciolga, poi, col mezzo di una spatola (fig. 23), comprimila nelle mancanze, facendo in guisa che sia possibilmente conservato il livello della pittura. E quando è secca, raschiala col bistori ossia coltelletto ricurvo (fig. 24) o con altro stromento a ciò appropriato se i buchi eran grandi; poscia con un pannolino, ravvolto attorno il dito indice ovvero ad un tappo di sughero, e moderatamente bagnato, va fregando leggermente quello stucco, specialmente all'intorno, e ripulendolo subito con altro panno asciutto, acciò non si estenda nei bordi sopra la pittura, dovendo lo stucco otturare i fori ma non mai coprire il dipinto. E se la prima volta non ti riesce di rendere quello stucco

precisamente piano, ed a perfetto livello della circostante pittura, aggiungivene se ne manca, o levane se ne cresce, non dovendovi essere la più piccola diversità di piano. Quando poi vi sei riuscito lasciali ben seccare, poscia bagna tutti quegli stucchi abbondantemente e ripetutamente con acqua di ragia (1) mista a piccola dose di vernice di mastice, oppure di gomma Thamar con gomma elastica (ricette n. 1, 2, 3). Questa precauzione è necessaria per ottenere un piano perfetto quando la pittura sarà trasportata sulla tela, ed anche per assicurare la riuscita della operazione. Imperocchè se quelle mancanze, molte volte assai grandi, non si avessero a riempire, la mussolina formante l'intelaggio vi si insinuerebbe impedendo la perfetta egualianza del piano; e la nuova imprimitura che si sostituisce a quella che vien distrutta, non essendovi in quel punto alcun intermediario, si applierebbe alla mussolina in guisa da porre in grave rischio il rimanente allorchè questa dovrà esser tolta per discoprire definitivamente la pittura; e l'imbevimento d'acqua di ragia è necessario agli stucchi affinchè non possano assorbire parte alcuna della colla dell' intelaggio, ed acciò la mussolina del medesimo non vi si attacchi più tenacemente che altrove.

§ 80. E ad un'altra cosa tu devi fare attenzione, vale a dire alla qualità della vernice. Poichè se ti si presenta una vernice vecchia bensì ma assai lucida corri pericolo che l'intelaggio non aderisca bene, mentre se è recente, e molto più se è di gomma thamar, che è tenera e friabilissima, e soffre assai per l'umido, la umidità prodotta dalle colle dell'intelaggio potrebbe farla ossidare, sciupando i ristauri, specialmente se fatti con essa. Nel primo caso adunque, avanti applicarvi l'intelaggio, la strofinerai

(1) Chiedo perdono se per amore di brevità adopero questo vocabolo poco esatto, nè di pura lingua, invece del suo vero nome che è **olio etereo di trementina.**

con una spugna od un panno stati leggermente imbevuti d'acqua nella quale sia stata disciolta una moderata quantità di quella rastiatura di gesso di cui parlossi al § precedente, ed a cui sia stata aggiunta una piccola dose di fiele bovino, continuando finchè t'accorgi che perdette quella lucentezza vitrea che aveva, e che l'acqua più non rifugge. E quando hai finito, puliscila egualmente bensì, ma non troppo, poichè quel velo di gesso che vi rimane giova moltissimo a facilitare l'adesione della colla, e specialmente se vi fu unita, come dicemmo, una piccola quantità di fiele bovino, il quale ha la proprietà di amalgamarsi tanto con le sostanze grasse, quanto con le acquee. Nel secondo caso poi vi applicherai due leggiere mani di vernice di mastice mista a gomma elastica (ricetta n. 1, 3) la quale, non ossidandosi con l'umido, difenderà le sottostanti. E la medesima cosa dovrai fare quando ti si presenta una vernice già molto ossidata, la quale pure soffrirebbe non poco per l'umido dell'intelaggio e polverizzandosi diminuirebbe anche la necessaria solidità dell'intelaggio stesso. Avverti poi che, qualora tu debba far uso di tal vernice con gomma elastica, dovrai attendere non meno di tre in quattro settimane, e disgrassarla col gesso, come fu detto, prima di attaccarvi la mussolina, poichè la gomma elastica ha una specie di untuosità che convien neutralizzare, acciocchè la colla dell'intelaggio vi si attacchi tenacemente.

§ 81. Dovendo tu alcune volte trasportare dalla tavola alla tela o ad altra tavola anche delle pitture a tempera (1), prima di applicarvi l'intelaggio, dovrai esaminare bene il dipinto per verificare se è abbastanza solido, o se è eccessivamente friabile. Poichè alcune volte si incon-

(1) Giova l'avvertire che l'operazione del trasporto non può applicarsi che a quelle tempere che furono verniciate, da taluni chiamate **tempere forti**.

trano di quelle tempere, nelle quali il colore si polverizza quasi solo a toccarlo, altre invece, che mentre sono a sufficienza compatte nell'interno, mancano affatto esternamente della necessaria vernice che le difenda. A queste dunque darai quella vernice della quale hanno bisogno, ed alle altre applicherai, da prima una, ed occorrendo anche più mani di colletta (ric. n. 8), piuttosto liquida, acciocchè penetri ed assicuri il calore, poscia la vernice per impedire che l'umido prodotto dalla colla dell'intelaggio penetri ed ammollisca la imprimitura, e che la colla con la quale si attacca la mussolina cagioni danno alla pittura. Abbi poi cura di lasciar ben seccare la colla innanzi darvi la vernice, e di attendere dopo verniciato non meno di due settimane prima di porvi l'intelaggio, non dimenticando di disgrassare la vernice col gesso nel modo già detto.

§ 82. Predisposta in tal guisa la superficie del dipinto, passerai ad applicarvi quell'apparecchio che i francesi chiamano *cartonnage* perchè, secondo il loro metodo, è composto precipuamente di carta, e che noi, in mancanza d'altri vocaboli, chiameremo **intelaggio**, e quindi **intelatura** la relativa operazione, perchè alla carta ho sostituito la tela. Il quale intelaggio non è che un appoggio interinale atto a sostenere lo strato della pittura fino a che non sia stato stabilmente assicurato alla nuova tela o tavola, senza di cui quello strato non potrebbe reggersi, in causa della estrema sua sottigliezza e friabilità.

Dell'intelaggio.

§ 83. La formazione dell'intelaggio, che a prima giunta pare la cosa più facile del mondo, è stata una di quelle che mi dettero più da pensare, essendochè le qualità che deve avere la colla, specialmente del primo strato, sono

tali, che difficilmente si ponno combinare insieme. E in vero: essa deve primieramente essere di tal natura che si appigli tenacemente anche alle sostanze d'indole untuosa, come sono i dipinti ad olio e le vernici: in secondo luogo, deve essere bensì solubile nell'acqua, ma non troppo facilmente, acciocchè non ceda all'umidità indispensabile per levare le antiche tele, le imprimiture di gesso, e talvolta anche le mestiche: e per ultimo nulla deve avere in sè di tutto ciò che può nuocere al dipinto od alle vernici. Oltre di che, nella formazione dell'intelaggio è mestieri aver presenti molte circostanze, affinchè esso sia fatto in modo che si presti per bene a tutte le necessità. Nei primi tentativi di trasposto, operando sopra piccole tele, feci uso di un vero *cartonnage* composto di sola carta assicurata con colla d'amido bollito nell'acqua: ma, vista la difficoltà di espellere totalmente l'aria che rimaneva imprigionata fra la carta e la pittura, al primo strato di carta sostituii una mussolina, attaccandola con la carta, ma valendomi ancora della medesima colla, formai un vero intelaggio, composto d'una mussolina ed una tela. Ma nemmeno quel sistema mi accontentò, poichè, se può tollerarsi la colla d'amido per la mussolina, la quale, essendo sottile e rara, asciuga prestamente. anche qualora s'immerga nella colla, e la si applichi e distenda sul dipinto così inzuppata, altrettanto non può dirsi della tela. Poichè se applichi la colla d'amido alla mussolina già secca, e vi distendi sopra la tela comprimendola acciò aderisca, essa assorbe la parte acquea della colla in guisa tale che la riduce in pasta e le toglie la facoltà attaccaticcia — se adoperi una colla tauto molle da evitare un tale inconveniente, ne incontri un altro, quello cioè che una tal colla manca della consistenza necessaria per fare aderire tenacemente la tela alla mussolina — ed ove si mantenga colla di una moderata densità, e, dopo aver distesa la tela sur un letto di colla, si applichi dell'altra

colla sopra di essa, e più ancora ove si immerga la tela nella colla acciò se ne saturi prima di distenderla, essa ne assorbe una tal quantità che dura grandissima fatica ad asciugare. Poichè è da avvertirsi che la colla d'amido, o di farina, impiega per seccare un tempo triplo, e forse più ancora, di quello che occorre per la colla forte. Il quale inconveniente è gravissimo, perchè quell'umido così a lungo protratto può far ossidare la vernice con danno del dipinto, e specialmente dei ristauri, ed anche penetrare ed ammollire la imprimitura, e far contorcere o digiungere la tavola e provai dunque ad incollare la mussolina con l'amido, e la tela con quella colla di limbellucci della quale servonsi i doratori per temperare il loro gesso. Ma nell'operare mi confermai nell'idea che la colla d'amido non fosse abbastanza tenace per assicurare solidamente la mussolina al dipinto. Cambiai quindi un'altra volta ed attaccai entrambi quei tessuti con la colla di limbellucci, e mi accadde ciò che suol dirsi cadere dalla padella nelle brage, poichè questa s'appiglia al dipinto ancor meno di quella, ed oltre a ciò si ammollisce con maggiore facilità. Finalmente, dopo molti altri tentativi, che tornerebbe inutile l'accennare, fra i quali quello di unger di succo d'aglio la pittura, e porre una porzione di quel succo anche nella colla, riuscii a trovare un modo che mi accontentò, che è quello di attaccare la mussolina con colla composta di fior di farina di frumento e latte, cui sia stata aggiunta una piccolissima dose di zucchero, e di soprapporvi, allorchè essa è ben secca, la tela, assicurandovela con buona colla forte non troppo densa, entro la quale sia stata disciolta una piccola dose di miele, onde mantenerle un certo grado di pieghevolezza. E qui credo bene avvertire avermi l'esperienza dimostrato che l'adoperare la colla di limbellucci o di pergamena non è che un lusso superfluo, poichè la colla forte comune, della quale servonsi gli ebanisti, quando sia di buona qualità,

è molto più tenace, costa assai meno e non richiede alcuna operazione straordinaria per prepararla. Con un intelaggio fatto a questo modo ho eseguito il trasporto dalla tavola alla tela del bel dipinto di Gio. Cima da Conegliano di proprietà dell'Accademia Carrara di Bergamo, e contemporaneamente di uno, di mano di Andrea del Sarto, posseduto dal coltissimo mio amico Dott. Gio. Morelli Deputato al Parlamento Italiano, e posteriormente di tutti quelli, che mi vennero dati per ammaestrare gli alunni durante il corso di lezioni teorico-pratiche sull'arte di trasportare gli antichi dipinti dalla tavola, dalla tela, e dal muro, che ebbi l'onore di dare in Firenze nell'estate 1864 per incarico governativo.

Ma per ottenere un intelaggio, il quale si presti a tutti i bisogni della operazione cui deve servire, non basta sapere di quali materie sia composto: è d'uopo conoscere eziandio il modo di eseguirlo.

Modo di eseguire l'intelaggio sulle tavole.

§ 84. Prendi una mussolina di mediocre finezza, lavala con acqua calda e sapone, poi risciaquala in più acque acciocchè ne esca tutto l'amido che vi dette l'apparecchiatore. Falla asciugare, poi tagliala in tale misura che possa esserne rinversata sulla grossezza della tavola non meno di due centimetri circa da ogni lato. Abbi pronta la tua colla di fior di farina e latte (ric. n. 11) già passata allo staccio, e con un grosso pennello od una piccola spazzola distendila bene egualmente su tutta la superficie del dipinto, e subito applicavi la mussolina; e con una spazzola a peli corti, stata pure intrisa nella colla, va soffregando affinchè la mussolina aderisca bene alla pittura, e perfettamente si distenda senza formare alcuna ruga. E se t'accorgi che la colla sia troppo abbondante,

fanne uscire la parte esuberante comprimendola col pressoio o con la paletta (fig. 25 e 26), cominciando dal centro e proseguendo le fregazioni verso la periferia. Applica allora la colla anche alla grossezza della tavola, rinversavi sopra quei lembi della mussolina che riservasti a quest'uopo, falli aderir bene, e lascia il tutto in riposo acciò asciughi.

§ 85. Quando il tutto è ben secco prendi un pezzo di tela di buona qualità, la quale non sia eccessivamente fitta, e di tal grandezza che basti a coprire tutta la superficie del quadro, e di più ne sporgano cinque centi-

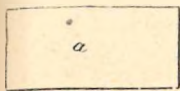



Fig. 25.

a, il pressoio da foderatore: *b*, il medesimo visto di profilo.

Fig. 26.

La paletta da foderatore.

metri circa da ogni lato, poichè se tu dovessi adoperarne due pezzi correresti pericolo che la congiunzione trasparisse sul dipinto dopo trasportato. Levane col tagliente tutti i nodi, distendila sopra la tavola già coperta dalla mussolina, ed assicurala in giro con delle bullette infitte nella grossezza del legno, ma solo per metà onde poterle facilmente ritogliere; poi con un grosso pennello applicavi la colla forte con miele (ric. n. 7) alquanto liquida e calda, procurando di distenderla con molta eguaglianza, ed in tale quantità che basti a far si che la tela tutta se ne imbeva e si attacchi solidamente alla mussolina. Ma nell'applicare questa colla usa attenzione di non darne troppa, e di arrivare precisamente fino all'orlo della tavola, ma non trascorrer oltre, perchè quei lembi di tela

che si rinversarono sulla grossezza della tavola non si hanno da incollare, dovendo rimaner liberi. Asciutta che sia anche questa, esaminala, e se ti accorgi di averla data troppo liquida o troppo scarsa, per cui la tela non abbia acquistato quella solidità che è necessaria, puoi ripeterne un'altra mano, specialmente in giro, dove la robustezza è più necessaria. E con ciò avrai finito (1).

§ 86. Prescrissi di adoperare un sol pezzo di tela, il che non è impossibile, perchè della tela ve n'ha d'ogni altezza. Ma se per qualche motivo straordinario sei costretto adoperare più pezzi, ciò che ti può accadere nelle piccole città, ove difficilmente si trovano tele di altezza fuori del consueto, opera nel modo seguente. Prendi uno dei pezzi, levane il vivagno da un lato, e sfilacciene la estremità per la larghezza di un dito, estraendone i fili della orditura. Distendila quindi sopra la tavola in guisa che da tre parti avanzino i cinque centimetri sopra accennati, fa che la parte sfilacciata formi una linea retta, ed assicurarla alle due estremità con un paio di bullette. Allora con un pennello di mediocre grossezza bagna dell'anzidetta colla forte la parte sfilacciata, più qualche centimetro anche della susseguente tela, avendo cura di non oltrepassare ove essa non arriva, e con molta diligenza comprimi contro la tavola la parte sfilacciata, e distindi i fili della sfilacciatura in guisa che non si accavallino l'un l'altro. Lasciala in riposo un paio d'ore acciò la colla acquisti una sufficiente forza, poscia tendi dolcemente ed assicura con le bullette tutto il rimanente del pezzo nel modo già indicato ed applicavi la colla. E quando hai finito ripeti la stessa operazione con l'altro

(1) Se il quadro è grande, e specialmente se la tela dell'intelaggio è grossa, giova porvi due mussoline invece di una sola, la seconda delle quali dovrà essere attaccata con colla forte nel modo istesso della tela (ric. n. 7).

pezzo di tela, in guisa che la parte sfilacciata del secondo sia soprapposta a quella del primo. Avendo tu estratto da quelle due estremità i fili della orditura ne viene per necessaria conseguenza che ivi la tela è grossa la metà che altrove, per cui, anche sovrapponendo una all'altra, quelle due liste non formeranno che una grossezza eguale al rimanente della tela. Nel qual modo riuscirai ad avere anche nel punto di congiunzione, un piano quasi eguale specialmente se sarai diligente nel distendere quei fili, ed avrai cura di comprimerli alquanto con una spatola od altro arnese a ciò adatto. Quando conoscerai il sistema, col quale si riattaccano i dipinti, comprenderai quanto sia facile il formare delle impressioni nella pittura, e per ciò quanto interessi di mantenere un piano esatto. E qualora debba valerti di più pezzi anche di mussolina, farai lo stesso, con la sola diversità che questa la puoi incollare subito tutta, nel modo per essa indicato, perchè la colla di farina concede assai maggior tempo ad operare che non la colla forte, la quale subito si rappiglia, e perchè la mussolina si distende e si conserva tale anche nell'asciugare, sebbene non imbullettata. In tal caso poi abbi cura che le due congiunzioni, cioè quella delle mussoline, e quella delle tele non cadano l'una sopra dell'altra (1).

§ 87. Dal già citato rapporto all'Istituto di Francia, non meno che dal Montamy, e dal Déon apprendesi come per lo addietro la composizione del *cartonnage* fosse molto complicata: ed il Lejeune c'insegna, ed io verificai sul luogo, che anche al dì d'oggi a Parigi compongonsi i *cartonnages* principalmente di carta. Ma il raziocinio ha fatto che la carta fosse da me abbandonata, e l'esperienza mi ha dimostrato che la semplicità di quello or ora de-

(1) Quando la tela è in più pezzi la duplicazione della mussolina diventa indispensabile.

scritto è preferibile a qualunque altro. In fatti, a qual pro esporsi a dei pericoli quando si può ottenere il medesimo risultato evitandoli tutti? A che giova il complicare quando i pochi strati da me prescritti bastano anche per le opere della più gran dimensione? L'unica avvertenza che tu devi avere è quella di valerti d'una tela tanto più forte, quanto più vasta è la superficie del quadro, e di adoperare in questo caso due mussoline.

§ 88. Dissi poc'anzi che il raziocinio ha fatto che la carta fosse da me abbandonata nella formazione dell'intelaggio. Eccone le ragioni: 1° perchè non havvi mai la necessaria certezza che la carta aderisca in ogni punto, attesa la somma difficoltà di espellere l'aria che si imprigiona fra la carta ed il corpo cui vuolsi applicare. Un esperto operatore vi riuscirà bensì a scacciarnela il più delle volte, ma non per questo potrà garantirsi di riuscirvi sempre, specialmente se la superficie non è ben levigata; e se vi sono dei punti nei quali la carta non aderisce, là manca la necessaria robustezza, poichè una semplice mussolina è troppo fievole. Altronde è sì difficile il trovare un operatore capace di tanto, che a me pare una vera imprudenza il porsi nella necessità di averlo quando si possa farne a meno; 2° perchè regna antagonismo fra la carta e qualsivoglia tessuto, agendo sopra di essi in senso opposto l'azione del secco e dell'umido. Poichè, mentre con l'umido la carta si dilata, tutti i tessuti si restringono. Dal quale antagonismo ne deriva essere impossibile che un cartoccio composto nel modo indicato dal Déon e dal Lejeune si mantenga piano anche per pochi giorni qualora sia lasciato libero, specialmente poi ove gli strati di carta vengano moltiplicati sino a cinque o sei, come dice il Lejeune, ed avvengano dei trabalzi d'atmosfera. Chi non lo crede, osservi le carte geografiche montate sopra tela, delle quali neppure una si mantiene piana, e se ne persuaderà; 3° perchè lo strato

di carta se è sottile, non presenta una solidità sufficiente per garantire l'operatore durante la distruzione della tavola e della imprimitura, e se è grosso diviene duro, inobbediente, non domabile con l'umido, perchè si contorce inegualmente, rendendo con ciò sommariamente difficile l'attaccamento esatto del dipinto alla tela stabile, e più ancora alla nuova tavola se questa vuol preferirsi. Dei quali difetti nessuno se ne incontra nel semplicissimo sistema da me adottato.

§ 89. Ai §§ 31, 36, 37, ho detto, che qualora le fessure delle tavole in quei paragrafi accennate fossero di tal natura da non poter essere perfettamente riunite, non si ha altro rimedio che passare al trasporto del relativo dipinto. Se dunque ti avviene di dover operare sopra alcuna di esse vi formerai l'intelaggio nel modo da me indicato, senza curarti delle fessure, salvo unicamente ad adoperare, oltre la solita mussolina, una tela rara e sottile, acciocchè l'intelaggio, qualora venga umettato, possa acquistare un sufficiente grado di elasticità. Anzi, se la tavola fosse piccola, potresti omettere anche la tela, valendoti però, invece della mussolina, di un tessuto alquanto di lei più robusto. A tempo opportuno t'indicherò anche il rimanente delle pratiche per compir l'operazione (§ 142).

Isolamento del colore.

§ 90. Eccoci finalmente alla prima delle due più importanti operazioni che si riferiscono al trasporto dei dipinti, quella cioè dell'isolamento dei medesimi dalla tavola. Ma prima di procedere nell'esposizione del metodo da me adottato, reputo opportuno porgere un'idea anche dell'altro sistema, non ha guari immaginato da un valente artista italiano, col quale riuscì a trasportare lodevol-

mente, da una tavola impressa di gesso alla tela, un abbastanza vasto dipinto di scuola romana (1) appartenente alla R. Pinacoteca di Modena. Questi è il signor professore Carlo Goldoni, restauratore addetto a quella galleria, giovane artista, di cui devo altamente encomiare, non meno che il vivo amore per l'arte che professa la somma diligenza dei modi; il quale appena udito il mio nome, abbandonando ogni meschina idea di monopolio, mi raccontò e spiegò tutto il suo sistema, dandomi eziandio facoltà di renderlo noto. Della qual cosa mi trovo in debito di rendergli pubbliche grazie, non tanto in nome mio, quanto dell'arte, ch'egli con la sua laboriosità tende a far progredire. Che se, per quei motivi che verrò esponendo, credo che il di lui sistema non sia preferibile a quello da me adottato, ciò non toglie essere ottima cosa che il pubblico lo conosca, sia perchè potrebbe in alcuni casi venire esso pure in acconcio, e sia ancora acciò si vegga esservi sempre fra noi più d'uno che tenta continuamente di far avanzare le arti in ogni ramo.

Sistema di trasporto immaginato dal sig. Carlo Goldoni.

§ 91. Il prof. Goldoni operò il distaccamento del colore dalla accennata tavola nel modo seguente:

Pulito il dipinto ed appianatolo, vi distese sopra una tela, che assicurò con bullette infisse nella grossezza del legno, e sopra di essa ne stese altre quattro, una alla volta e sempre tendendole molto, ed assicurandole del pari con bullette; compita la quale operazione, e posta

(1) Porta la data del 1521, è alto metri 2,25 largo metri 2,08, e rappresenta Nostra Donna in trono con angeli e santi.

la tavola orizzontalmente, bagnò quelle tele in guisa che si inzuppassero completamente d'acqua e le mantenne costantemente bagnate per sette od otto giorni consecutivi. Trascorso un certo tempo, levò le bullette ad un angolo, e scandagliò con una spatola per conoscere se l'acqua passando per le piccole screpolature del colore, e giungendo per quella via alla imprimitura, ne avesse abbastanza ammollita la colla che la legava, il quale scandaglio fu da lui ripetuto più volte ed in diversi punti, fino a che fu convinto che tutta la imprimitura era divenuta molle e cedevole. Allora levò le tele, asciugò meglio che potè la pittura e poco dopo vi distese sopra una nuova tela attaccandovela con colla forte ben densa e tenace. Pensò egli che lo strato della pittura ad olio dovesse quanto bastasse difendere questa colla dall'umido della imprimitura cosicchè la colla stessa potesse far presa: e così avvenne. Quando adunque il signor Goldoni che mai non abbandonava quel lavoro, si accorse che la tela era abbastanza tenacemente attaccata alla pittura non pose tempo frammezzo, ma cominciò dai contorni, alzò la tela, la quale, nel sollevarsi, portava seco anche la pittura, attesochè la imprimitura, tutt'ora molle, dividevasi, rimanendovi una porzione adesa alla tavola ed un'altra al dipinto. Ed in tal modo riuscì a trasportare tutta la pittura che riattaccò poi ad una tela.

Tale è il metodo immaginato dal signor Goldoni, quale da lui medesimo mi venne indicato. Ora poi, seguendo il mio sistema di esaminare i metodi altrui e dirne il mio parere, acciò il pubblico possa meglio giudicarne, farò le mie osservazioni anche a questo, certo che quel bravo e generoso Artista, cui è sprone, non la vanità, ma il bene dell'arte, non se ne adonterà.

§ 92. I motivi che mi vietano di dare la preferenza al metodo Goldoni sono: 1° Perchè esso non è applicabile che tassativamente alle tavole con imprimitura di gesso;

2° Perchè l'operatore, dovendo agir sempre allo scuro, non può mai essere assolutamente certo della riuscita. Infatti, chi può mai garantirsi che l'acqua sia passata uniformemente da per tutto, che tutta la imprimitura ne sia stata abbastanza ammollita, che al momento di alzare la tela con l'aderente pittura non si trovi qualche punto nel quale la imprimitura si rifiuti a cedere? E, nel caso che ciò avvenga (caso facilissimo a succedere perchè bene spesso la imprimitura non è tutta uniforme, — perchè il colore non è del pari ovunque egualmente permeabile all'acqua a motivo che non ovunque trovasi egualmente screpolato, — perchè l'olio di alcuni colori invase la imprimitura più assai che quello di alcuni altri, — perchè finalmente la grossezza del gesso e le condizioni del legno sono soventi volte diverse da un punto all'altro della medesima tavola) come farà l'operatore ad opporvi pronto ed efficace rimedio? 3° Perchè quel sì prolungato bagno pregiudica assolutamente alla pittura e guasta le vernici e tutto ciò che alle stesse va unito. Di maniera che, se il quadro ebbe delle vernici alquanto abbondanti, queste si ossidano, guastando tutti i ristauri; 4° Perchè nel sollevare la tela cui è adeso il dipinto, essendo costretti a piegarla, la pittura non può a meno di soffrire; 5° Perchè levando il colore con parte della imprimitura annessa, l'operatore non può vedere gli eventuali bisogni della pittura che sollevò, nè apportarle quei rimedi che fossero del caso. Nessuno dei quali inconvenienti si riscontra nel metodo da me adottato.

§ 93. Per tali motivi, in cima ai quali sta quello di dover lavorare allo scuro, e quindi in una continua incertezza, trovo di non potere raccomandare ad alcuno di adottare definitivamente il sistema Goldoni. Tuttavia ponno esservi dei casi, come, per esempio, quello di dipinti eseguiti sopra oggetti che per qualsivoglia motivo non si ponno distruggere, nei quali anche quell'ingegnoso sistema può riuscire utilissimo.

Distacco dei dipinti ad olio dalle tavole con imprimitura di gesso.

§ 94. Predisposta che tu abbia la tua tavola nel modo indicato ai paragrafi 75 e seguenti, ti procurerai una tavola della grandezza di tre centimetri in ogni senso più di quella, dalla quale vuoi trasportare il dipinto, che sia solida, assicurata posteriormente con delle traverse, ben liscia ma non perfettamente piana, dovendo essere colma nel mezzo in ragione di mezzo centimetro circa per ogni metro di larghezza o lunghezza, la quale sarà da noi chiamata **tavola d'appoggio:** la assicurerai al banco di lavoro acciocchè resti ferma, porrai sopra di essa la tavola dipinta con l'intelaggio verso di lei, e ve la assicurerai contro col mezzo di quattro morse poste agli angoli.

§ 95. Il signor Hacquin, nel trasportare la madonna di Foligno di Raffaello, e l'uccisione di fra Pietro domenicano di Tiziano, già accennati, per rendere sottili quelle due tavole fece uso di due seghe, una delle quali agendo perpendicolarmente, cioè in senso parallelo al dipinto, fendeva la tavola in due parti, e l'altra, mossa orizzontalmente, liberava di tratto in tratto la sua compagna, recidendo la tavola nella parte posteriore a misura che quella s'avanzava. Nel qual modo ridusse la parte dipinta alla grossezza di un solo centimetro. Ma io non suggerirò giammai una tal pratica, a meno che non trattisi d'una tavola di piccola dimensione e d'una straordinaria grossezza; ed anche allora vorrei che la parte dipinta si tenesse alquanto più grossa che non un solo centimetro. Le ragioni poi che mi fanno rifiutare il metodo Hacquin sono le seguenti: 1° Una simile fenditura non vale che per le tavole perfettamente piane, non potendo la sega

secondare le sinuosità delle tavole curve o contorte: 2° procedere a siffatta operazione sopra una tavola di gran dimensione, oltrechè è mestieri far uso di utensili ed apparati straordinari, che assai difficilmente si trovano, fa d'uopo eziandio, per tenerla ferma, esercitare una forte pressione sulla tavola con grave pericolo del dipinto: 3° L'uso della sega trasversale è estremamente pericoloso, massimamente conservando una sì meschina grossezza alla parte dipinta, essendo oltremodo difficile l'ottenere che proceda del pari alle due estremità del taglio, e bastando altronde pochi millimetri di sbilancio per intaccare la sottil tavola dipinta, e compromettere, forse irreparabilmente, la pittura, Il qual pericolo aumentasi a dismisura con l'aumentarsi della grandezza della tavola 4° Altro pericolo imminentissimo presenta il maneggio di una tavola, specialmente se è vasta e composta di molti pezzi, quando sia ridotta a tanta sottigliezza, fatto anche riflesso, che nella massima parte delle tavole, i vari pezzi che le costituiscono sono assicurati fra di loro col mezzo di caviglie o piuoli conficcati d'ambe le parti nella grossezza delle assi, l'azione dei quali vien distrutta dalla fenditura: 5° Finalmente un tal sistema, tanto difficile e pericoloso, non presenta alcun compenso dal lato della economia di tempo e di denaro. Per le quali ragioni credo utile e conveniente rinunciare in favore dei seguaci del signor Hacquin alla sublimità di quel sistema, attenendomi invece ad uno assai triviale, ma semplice, facile, spedito, e scevro da qualsiasi pericolo.

§ 96. Allogata adunque che tu abbia la tua tavola contro quella d'appoggio, come indicai al § 94, toltone prima le traverse ed i chiodi, per estrarre i quali dovrai, col mezzo di una sgorbia, formare un incavo tutt'attorno ad essi, affinchè cadano spontaneamente senza aver bisogno di forzare; ed eliminato con prudenza quant'altro potesse opporsi al libero movimento della pialla, darai mano ad

assottigliarla con una pialla, da prima a ferro convesso, poscia a ferro piano, finalmente a ferro dentato (fig. 27, 28, 29 e 30), lavorando ora pel lungo, ora pel traverso, o per isbieco, e trasportando di tratto in tratto or l'una or l'altra morsa, onde poter agire in ogni punto, ed aumentando di diligenza e di circospezione quanto più la tavola si va assottigliando. Col qual sistema, se agirai con pru-

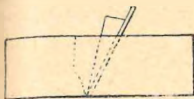



Fig. 27.

Fig. 28.

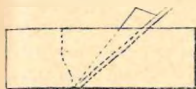



Fig. 29.

Piallini di varia forma ed inclinazione del ferro.

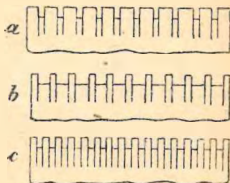



Fig. 30.

a, ferro da piallino coi denti lunghi due millimetri, e gli incavi uno: *b*, simile coi denti larghi un millimetro, e gli incavi due; *c*, simile coi denti larghi un millimetro e gli incavi mezzo millimetro.

denza e da bravo ebanista, con tutta facilità e prestezza, e senza alcun pericolo, distruggerai quasi per intero tutto il legno. Ma bada bene da non lasciarti cogliere dalla fretta, e sopra tutto di non lavorare sbadatamente, perchè potresti essere tradito. Non rare volte una tavola sembra liscia ed eguale, poi tutt'a un tratto si presenta o un nocchio od una sfoglia, urtando nei quali con un colpo sventato potresti cagionar gravissimi danni. Va dunque cauto e circospetto, e dove il legno è duro od ineguale

serviti d'un pialletto a ferro stretto, molto convesso, e pochissimo sporgente, acciò faccia dei trucioli finissimi, e compi con la raspa l'opera del massimo assottigliamento del legno, segnatamente ov'esso è avvitolato e nei nocchi, che son sempre duri. Anzi in tali casi ti gioverà spesso il valerti di piccoli scalpelli e delle sgorbie, ed anche del bistori curvo. Ed allorchè le cose son giunte a tale da non aver più bisogno della pialla, e di esercitare sulla tavola una certa forza, e per conseguenza anche di tenerla fortemente assicurata col mezzo delle morse, torrai queste, ed invece assicurerai ciò che ti rimane, ripiegando la parte esuberante della tela, formante l'intelaggio, sulla tavola d'appoggio, e fermandola con delle bullette infitte nella sua grossezza. Prima però di far questo, osserva se per accidente qualche truciolo, o scheggia, od anche raschiatura fosser penetrati fra l'intelaggio e la tavola di appoggio, nel qual caso sarebbe necessario levarli, usando però molta attenzione per non danneggiare l'intelaggio e ciò che vi è attaccato, nel sollevarlo; quando poi batti le bullette poni mente di non infiggerle per intero, affinchè tu possa estrarnele facilmente quando ne verrà il momento. E se la colla dell'intelaggio fosse trascorsa a quella parte della tela che sporge oltre la tavola, per cui non si prestasse bene ad essere ripiegata, inumidiscila, acciocchè la colla si ammollisca, ma nel far ciò bada bene di non oltrepassare bagnando anche la parte che corrisponde al piano della tavola, affinchè la tela, nel ripiegarsi, non si divida dalla mussolina. Anzi, se t'accorgi che in qualche punto ne sia divisa, favvi penetrare della colla per riunirla di bel nuovo.

§ 97. Ma non sempre ti sarà fattibile appoggiare per intiero la tavola, sulla quale vuoi operare, a quella detta d'appoggio, perchè spesso ve n'ha di così imbarcate o contorte da riuscire impossibile applicarle a qualsiasi altra. In tal caso ti converrà supplire col tuo ingegno, appog-

giandola e fermandola a parte a parte, ponendo dei puntelli alle parti che rimangono sollevate, ed assottigliandola un pezzo alla volta finchè sia tutta ridotta a tal sottigliezza da non poter più opporre resistenza. Allora la adagerai sulla tavola d'appoggio, e nel modo già indicato compirai la operazione. Avverti però, che assai probabilmente, compita la operazione dello spoglio, l'intelaggio col relativo dipinto di tali tavole, non ti rimarrà così piano e disteso come quello delle tavole piane. Non te ne

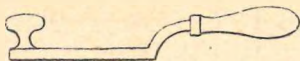



Fig. 31.

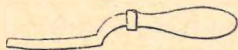
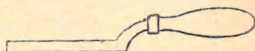



Fig. 32. Fig. 33.

Raspe di diversa grandezza e finezza per distruggere le tavole e le tele.

dar pensiero, ma abbandonalo per alquanti giorni libero sulla tavola d'appoggio, preferibilmente in luogo umidetto, e vedrai che il suo peso stesso e le vicissitudini atmosferiche basteranno a distenderlo ed appianarlo perfettamente, senza l'opera della tua mano.

§ 98. Col mezzo delle varie pialle (fig. 27, 28, 29 e 30), delle raspe (fig. 31, 32 e 33), od altro strumento, tu giungerai bensì facilmente a rendere il legno sottile come la carta, ma per toglierlo intieramente col mezzo dei soli ferri, senza incontrare pericoli, conviene usare una diligenza e circospezione grandissima, ed impiegare un tempo assai lungo. V'ha però un mezzo, che talvolta giova a sollecitare la operazione senza pericoli, ed è quello di

ammollire quei resti del legno con l'acqua. Allorquando adunque hai ridotto il legno a tal sottigliezza che quasi da per tutto ti traspare la imprimitura, bagnane un pezzo della grandezza di quindici centimetri per 20: attendi alcuni minuti acciò l'acqua penetri per bene nel legno, e se assorbe molto ribagna, poi con una raspa a denti piuttosto grossetti soffrega leggermente in senso trasversale alla fibra del legno, e vedrai che quel resto di legno si spappola, si sfilaccia, e staccasi dalla imprimitura con una incredibile facilità e prontezza. E se v' ha qualche punto ove non ceda sì bene perchè l'acqua non vi penetrò abbastanza, sia in causa d'esser troppo grosso ovver troppo duro, ripeti la bagnatura, attendi un tempo congruo ed esso pure cederà. Ma anche colà ove cedette subito, vi rimarranno alcune piccole scagliette. Non ti ostinar con esse ad usar la raspa, ma bagnale leggermente e levale col bisturi curvo, che cederanno subito.

Fig. 34. Piccola raspa a denti assai fini.

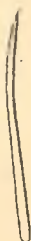



Fig. 35. La stessa vista in profilo.

§ 99. Tuttavia questo mezzo non riesce sempre, anzi sono più frequenti i casi nei quali il legno non cede (1). Se adunque t'accorgi di esserti incontrato in uno di questi casi non ti ostinare, chè correresti pericolo di cagionar danni forti, ma deponi la spugna e la raspa, attendi che secchi perfettamente, poi con delle raspe assai fine (fig. 34 e 35) prosegui la operazione fino a che tu abbia distrutto

(1) Sopra sedici casi non potei giovarmene che tre sole volte, e lo Zanchi una sola in otto trasporti.

intieramente tutto il legno, nè te ne rimanga tutt'al più che una specie di velo in alcune piccole parti. Ed allora, bagnando pochissimo ed a piccolissimi pezzetti, ti sarà agevole togliere anche quel resto mediante una piccola raspa assai fina od un tagliente

§ 100. Io ritengo che la diversità che corre a questo riguardo fra una tavola e l'altra dipenda da due cause. La prima è la diversità del legno, abbenchè apparentemente tutto della medesima specie di pioppo, che può dirsi l'unico legno sul quale dipinsero fra noi gli antichi, avendo osservato, che, mentre le venete e le lombarde cedon subito, le toscane sono al tutto restie. La seconda poi ritengo che sia il fatto che a taluna venne data una mano di colla, prima di applicarvi il gesso della imprimitura. La qual colla, ammollendosi con l'acqua, facilita il sollevamento di quei resti di legno, laddove nelle altre il gesso medesimo, che vi penetrò, li tiene saldi e fermi alla imprimitura.

§ 101. Ora finalmente siamo giunti all'ultima operazione del distacco a quella che fa strabiliare tutti coloro che non conoscono il seguito delle operazioni antecedenti, nè ponno farsi un'idea del punto cui arriva l'uomo quando impiega di proposito quella diligenza che si ebbe in dono dalla provvida natura, vogliam dire alla distruzione completa della imprimitura, che è quanto dire dell'ultimo sostegno naturale del dipinto. E per verità, l'idea di privare intieramente del suo naturale appoggio uno strato soventi volte vastissimo, e sempre di una estrema sottigliezza e friabilità, quale è la pittura di un quadro, la è cosa che non può a meno di destar meraviglia in chiunque, e molto più in chi non è iniziato al misteri dell'arte nostra. Eppure la cosa non è sì difficile come sembra, quando l'operatore usi la necessaria diligenza ed abbia eseguito esattamente tutte le precedenti operazioni or ora indicate.

§ 102. Quando adunque tu abbi distrutto onninamente

tutto il legno, del quale non ne deve rimanere traccia, prenderai una piccola spugna ed un pennello piatto, non troppo piccolo nè troppo grande, di setole piuttosto durette, al quale sia stato troncato a metà dei peli in guisa che formi come una piccola spazzola. Terrai questo con la mano destra, e la spugna con la sinistra: immergerai il pennello in acqua tiepida, poi lo scuoterai acciò ne cada la parte esuberante, e, cominciando dalla sinistra, bagnerai un pezzo della imprimitura della estensione di circa quattro centimetri da manca a destra, e di otto in dieci dall'alto in basso; e tenendo il pennello verticalmente, strofinerai comprimendo. A tal confricazione il gesso della imprimitura si distempererà, e tu, con la piccola spugna, stata bagnata poi compressa, lo leverai. E continuerai sempre in simil guisa, cioè stemperando il gesso col pennello, ed asportandolo con la spugna, e risciacquando ad ogni tratto sì l'uno che l'altra acciò operino per bene. Abbi cura di non bagnare se non quella piccola parte sulla quale vuoi subito agire, e di procedere sempre in linea regolare, incominciando dall'angolo sinistro in basso, ed avanzando da sinistra a destra sino alla fine della linea, per ricominciarne poscia un'altra superiormente alla stessa, e sempre da manca a destra. Nè credere che tali prescrizioni sieno una pedanteria od un capriccio: no, sono il risultato dell'esperienza. Se tu bagni un pezzo d'imprimitura, e non vi lavori subito, ciò che ti accaderebbe nel togliere con la spugna il gesso disciolto se procedessi dall'alto in basso, o da destra a sinistra, essa si rigonfia, forma delle grandi vesciche, e non di rado ti fa il bel giuoco di ammollire la colla dell'intelaggio, e sollevare con sè anche la parte della pittura che vi corrisponde. Vedi adunque che val bene la pena di procedere cautamente anche a costo d'incorrere nella taccia di pedanteria, e che le mie prescrizioni non sono capricciose ma ragionate. Nel qual modo operando, più presto che

non lo giudichi, riuscirai a toglier tutta la imprimitura senza cagionar danno alcuno al dipinto. Avverti però che talvolta il pittore, per rendere meno assorbente la imprimitura, prima di porsi a dipingere, vi applicò una mano di colla animale, e talvolta anche d'amido o di riso, la quale, essendosi impregnata dell'olio, dei colori, diventò come una pellicola che non cede alla semplice azione del pennello. In tal caso, tenendo il medesimo andamento già indicato, la bagnerai leggermente, e col bistori curvo la torrai tutta, acciò la nuova imprimitura possa aderire tenacemente alla pittura.

§ 103. Ma anche qui debbo porti in avvertenza, che non sempre il gesso si discioglie col solo sfregamento. Quindi allorchè vedi non prestarsi a ciò, non insisti, ma toglilo col ferro. A tale uopo, tenendo l'ordine sopraindicato, bagnerai con acqua tiepida un pezzetto della superficie di circa dieci centimetri in quadrato, e dopo pochi istanti, col bistori curvo assottiglierai la imprimitura, che sarà divenuta molle, tagliandone delle fetterelle. Guardati però dall'approfondarti troppo in un luogo, ma procedi regolarmente, assottigliando con eguaglianza tutto quel pezzo che bagnerai, poi passando ad un altro acciocchè quello si asciughi. Poichè, onde la operazione riesca bene e senza pericoli non devi levare per intero la imprimitura ad un pezzo prima di passare ad un altro, ma devi accontentarti di assottigliare, pezzo per pezzo, il gesso di tutta la superficie, ripetendo poi più volte l'operazione stessa, finchè hai raggiunto lo scopo che ti sei prefisso. E questa precauzione è necessaria, perchè importa molto alla buona riuscita il conservare un certo equilibrio fra le varie parti del quadro, ed il mantenere meno che sia possibile l'umido in un punto. L'acqua è necessaria, ed adoperata parcamente e con circospezione, dà ottimi effetti, nè fa danno: ma qualora si ecceda od in quantità od in durata, si può sciupar tutto.

§ 104. Abbi dunque cura di spremer bene la piccola spugna prima di valertene, dovendo più inumidire che bagnare, essendo in tuo arbitrio il ripetere quante volte ti occorre quella leggera bagnatura. Oltre di che, non sempre è possibile o conveniente il togliere proprio tutto il gesso, poichè alcune volte succede, che quello strato che toccava la pittura fu invaso dall'olio in modo tale, che si convertì in pittura esso pure. E siccome, quando trovasi in quello stato, non può più pregiudicare, anche rimanendo, così sarebbe una follìa il correre incontro a gravi pericoli per il capriccio di volerlo levare. Di più: procedendo gradatamente nel togliere quella parte che deve essere levata, tu vedi chiaramente lo stato vero delle cose, e prosegui o ti arresti secondo che la prudenza ti suggerisce e riduci tutta la intiera superficie al medesimo stato, laddove se ti ostinassi in un punto, non avresti alcun criterio per giudicare del complesso, e la tua operazione riuscirebbe tutta disuguale.

Distacco dalla tavola dei dipinti a tempera.

§ 105. Pel distacco di questi dipinti, ti comporterai in tutto come con quelli eseguiti ad olio sulla imprimitura (§ 94 e seguenti), senza obliare però che in questi non havvi fra il colore e la imprimitura una linea di demarcazione così precisa ed apparente come in quelli ad olio. E così pure devi aver presente esser assai difficile che una pittura a tempera, benchè verniciata, sia così impermeabile all'acqua come una ad olio. Dai quali fatti, due conseguenze tu devi ritrarre, l'una che non si può spingere lo spoglio del gesso fino a quel punto, cui si arriva con le pitture ad olio, dalle quali di solito si toglie per intiero, l'altra che è d'uopo usare maggiori cautele nell'uso dell'acqua, onde evitare il pericolo che penetri,

ed ammollendo la colla che assicura il dipinto all'intelaggio, cagioni dei guasti. Bagna dunque poco e rimane pochissimo nel medesimo luogo, ma passa di frequente dall'uno all'altro asciugando diligentemente quel pezzetto che abbandoni, ed approfondati gradatamente su tutta la superficie, e sii molto guardingo, perchè le tempere sono traditrici. I colori ad olio, essendo stati incorporati con esso prima di essere distesi col pennello sulla imprimitura, oppongono in ogni punto la medesima resistenza, e la divisione fra essi ed il gesso è quasi uniforme. Ma così non è di quelli a tempera, nei quali la vernice penetrò inegualmente in causa del vario grado della rispettiva loro facoltà assorbente. Essendo perciò ineguale la grossezza dello strato solidificato dalla vernice, nel mentre che, approfondandoti troppo in un punto ove il gesso è cedevole, corri pericolo di sciupare il dipinto estremamente sottile e mancante di solidezza, in un altro vai a rischio di cagionar danni perchè il gesso, quantunque abbondante ti oppone una vigorosa resistenza per effetto della vernice, che lo consolidò. Abbassati dunque gradatamente ed egualmente da per tutto; ed allorchè trovi che il gesso non cede prontamente sotto il tuo ferro, desisti perchè vuol dire che in quel punto si è consolidato, è per ciò che non conviene levarlo, essendosi reso innocuo. Nè insistere di soverchio anche dove cede facilmente, affinchè non ti accada qnanto dissi più sopra. In tutto, ma specialmente in queste operazioni, bisogna aver sempre avanti alla mente la gran massima rappresentata dal noto proverbio: **Il soverchio rompe il coperchio**, ed usare della massima prudenza e moderazione.

§ 106. Abbi presente che può accaderti, specialmente se bagni troppo, o prolunghi soverchiamente la umidità in un punto, che la imprimitura si rigonfi formando delle vesciche. Guardati bene dal toccarle, perchè vi cagioneresti un guasto, ma lascia invece che asciughino da se;

ed allorchè non sono ancora perfettamente secche, soprapponivi un pezzo di carta sottile, e col piccolo ferro (fig. 37), appena tiepido, ripassale acciò si appianino ed aderiscano di bel nuovo all'intelaggio. Quando poi avrai spogliato tutta la intiera superficie del dipinto, lo lascierai in riposo almeno un giorno, poscia lo ripasserai inumidendo leggermente quei punti nel quale ti accorgi esservi rimasto del gesso, od esservi più grosso che altrove, onde levarlo col bistori, od assottigliarlo, a seconda del caso.

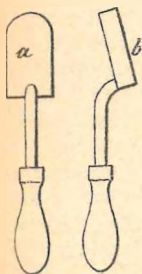



Fig 37.

a, il piccolo ferro da stirare visto in piano; *b*, il medesimo visto di profilo.

§ 107. Se adesso rifletterai che la pittura non ha altro sostegno fuorchè l'intelaggio, e che una semplice mussolina non può aver forza sufficiente a sorreggerlo, comprenderai di quanta utilità riesca il tenere la tavola d'appoggio e la tela alquanto più grandi del dipinto, poichè con questa precauzione si impedisce che nel rinversare la tela sulla tavola d'appoggio si distacchi essa all'intorno dalla mussolina, per cui anche le estremità sono scevre da ogni pericolo.

Distacco del dipinto dalle tavole con mestica ad olio.

§ 108. Anche relativamente a queste ti comporterai in tutto e per tutto come prescrissi per quelle con imprimitura di gesso, sino alla totale distruzione della tavola. Ma allorchè dovrai por mano alla mestica, sarà d'uopo mutar sistema, perchè l'acqua non ha possanza alcuna su di essa. Il Déon, nel suo opuscolo già ricordato, parlando

del distacco dalla tela, dice: *Tolta questa tela, sempre col mezzo del rastiatoio, si polverizza del tutto od in parte l'antica preparazione a seconda che il suo stato di deterioramento lo esige, ma sempre questo lavoro debb'essere uniforme. Noi abbiamo veduto parecchie di queste pitture, liberate dalle loro preparazioni, essere arrivate alla trasparenza d'un vetro dipinto. Egli è allora che il foderatore vi applica una nuova preparazione* (cioè una mestica) *di pittura all'olio, esattamente del tono stesso di quella che ha levata* (1). Ma quell'autore non accenna ad alcuna distinzione fra i dipinti sopra imprimitura, e quelli sopra mestica, per cui io ritengo, che quelle *parecchie* pitture da lui vedute ridotte alla trasparenza di un vetro colorato, fossero di quelle eseguite sulla imprimitura di gesso, o fors'anco che sarebbe stato meglio detto *alcune* in luogo di *parecchie*, essendo i quadri antichi assai più rari in Francia che non fra noi. Nella qual persuasione mi induce anche il suo scrivere che *si polverizzi* l'antica preparazione, cosa impossibile ad ottenersi della mestica. È vero che l'avvertenza che la nuova preparazione debba essere del tono di quella che fu levata farebbe supporre che anche quella fosse ad olio, perchè la imprimitura di gesso è sempre bianca; ma è certo altresì che nelle parole di quello scrittore havvi una contraddizione, non potendo regger insieme l'idea della mestica all'olio e quella della polverizzazione. Tuttavia, omesso il pensiero di polverizzarla, anche la mestica, qualora lo si voglia, si può distruggere, abbenchè costi tutta'altra fatica che non la distruzione della imprimitura. Per ottenere ciò dovrai valerti dello smeriglio con acqua, mosso col mezzo di un ordigno di legno della forma d'un piccolo macinatoio dei colori (fig. 38) col quale

Fig. 38.
Il macinatoio di legno per molare la mestica.

(1) Opera citata. Pag. 14.

molerai la mestica, detergendola assai sovente con una spugna, per vedere che cosa avviene. Ed allorquando la mestica si sarà bene assottigliata, sostituirai allo smeriglio, che corrode troppo, della pomice polverizzata, all'acqua di fonte dell'acqua di ragia, ed alla spugna un fiocco di bambagia. Con questo mezzo si può giungere a levar tutta la mestica, ma le difficoltà sono somme, ed estremo è il pericolo. Imperocchè in quasi tutti i dipinti eseguiti sopra mestica, il pittore tenne conto della tinta di essa, ed in grandissima parte del suo lavoro si servì di colori di poco corpo, e ve li applicò sottilissimi, e solo a velatura, per utilizzare la tinta sottostante, la quale trasparendo dal color sovrappostole, produce un ottimo effetto. Se dunque ti abbatti in alcuno di essi, la qual cosa è facilissima, e quasi impossibile che arrivi a levar tutta la mestica senza sciupar la pittura. Converrà dunque sapersi arrestare a tempo, cioè quando vedi trasparire altra tinta. Nelle mie peregrinazioni artistiche a Parigi, mi sono voluto accertare di ciò che vi si fa in questo rapporto, ed ho dovuto convincermi che **ben di rado si toglie tutta la imprimitura, e giammai la mestica.** A tempo debito indicherò i metodi usati in quella gran metropoli.

Distacco dei dipinti ad olio dalle tavole senza imprimitura o mestica.

§ 109. Per queste tavole, assicurato che ne abbi il colore, se ve n'è d'uopo, e formatovi l'intelaggio, passerai alla distruzione del legno nel modo già indicato. Ma quando la tavola sarà ridotta alla sottigliezza della carta, invece di ricorrere all'acqua ed alla raspa come proposi ai §§ 98, 99, la qual pratica riuscirebbe inutile, anzi pericolosa pel motivo che nel caso attuale il pittore dipinge

ordinariamente sul legno nudo, ti servirai della pomice leggermente bagnata. Che se, per accidente, il pittore avesse spalmato di colla il legno prima di dipingervi sopra, te ne accorgerai subito, e ciò agevolerà di molto la tua operazione.

Distacco dei dipinti ad olio nei quali il legno nudo serve di fondo.

§ 110. Anche per questa specie di dipinti conviene diportarsi in tutto e per tutto come indicai al paragrafo precedente. Solo che, a risparmio di tempo, sarà bene che, prima di applicarvi l'intelaggio, ne cavi un lucido, poichè, non comprendendo essi tutta la superficie, pel motivo che le macchie naturali del legno vi tengon luogo di fondo, quel lucido ti indicherà le parti che corrispondono alla pittura, alle quali sole, ed a quelle che vi sono prossime, potrai riservare le maggiori tue diligenze. Nel qual modo più presto ed egualmente bene arriverai a liberar la pittura da tutto il legno, rendendola così perfettamente atta ad essere assicurata sopra un'altra tavola nel modo che indicherò a suo tempo (§ 166). Oltre di che, quel lucido ti servirà anche al momento di riattaccarla. Questa, come osserva il Déon, è una delle operazioni le più delicate, e che reclama perciò dall'operatore tutte le immaginabili diligenze, essendo, fra le altre cose, sommamente facile il danneggiare le parti isolate del dipinto ed i suoi contorni. Ma fortunatamente non abbisogna quasi mai, perchè ai guasti di questa specie di dipinti si ripara quasi sempre con la colletta e la stiratura (§§ 6, 7 e 8).

Distacco dalla tavola ed appianamento dei dipinti ad olio raggrinzati.

§ 111. Uno dei casi i più rari, e che presenta tali e tante difficoltà da riuscire impossibile con i metodi ordinari, è il trasporto di quei dipinti eseguiti sopra mestica, la cui tavola si restrinse dopo fatti. Fra le altre, mi occorse di vedere una tavola della superficie di un metro circa in larghezza, e uno e mezzo in lunghezza, la cui pittura, opera stupenda del Guercino, erasi tutta raggrinzata, formando delle rughe pronunciatissime, assecondanti le vene del legno. Dall'esame di essa e dai relativi calcoli mi risultò essersi ristretta non meno di due centimetri. Come dunque appianar quelle rughe se vi mancava lo spazio su cui distenderle? Nè valeva levarle col ferro, poichè in tal caso molte delle parti le più interessanti, come occhi, bocche, nasi, ecc., sarebbero riuscite sconciate. Altro dunque non vi rimaneva che staccarne il dipinto, distenderlo e riportarlo sopra una tela od altra tavola. Ma un altro quesito subito si affacciava. Per assicurare il dipinto durante la operazione è d'uopo fare che aderisca in ogni punto a qualche cosa che valga a sostenerlo e difenderlo. Dove troverem noi dunque una sostanza che si adatti perfettamente a quel continuo alto e basso, e che sia al tempo istesso abbastanza robusta per sostenere il sottilissimo strato della pittura e cedevole quanto occorre per permettere che questo si dilati ed appiani? Il quesito non era di facile soluzione, e per iscioglierlo ho immaginato il metodo seguente:

§ 112. Prima di tutto pulisci diligentemente la pittura con acqua tiepida, valendoti di una fina spazzola o pennello, essendo facilissimo che la polvere ed altre immon-

dizie siensi agglomerate framezzo a quelle rughe; e quand'è asciutta applicavi una mano di colletta alquanto densa, ma ben distesa, e lasciala che si essichi. Prendi allora di quella poltiglia di cenci pesti, con la quale si fa la carta, in cui abbi disciolta una proporzionata quantità di colletta, e stendine uno strato leggerissimo sulla pittura. Lasciala seccare, poi ripeti una, due ed anche tre volte la operazione medesima, acciocchè le rughe sieno perfettamente involte in quell'imbratto, avendo cura che sia ben disteso ed eguale in ogni punto. Quando il tutto è perfettamente secco, prendi una mussolina, lavala replicatamente in acqua calda e sapone, ed estratta appena dall'acqua mettila a cavalcioni d'una fune, acciò sgoccioli naturalmente e si asciughi, guardandoti bene dal distenderla. Preparata che sia questa, distendi una mano di colla d'amido, temperata con melassa o miele e piuttosto molle, su quel cartoccio di nuovo genere, ed immediatamente ponivi sopra la mussolina, e va comprimendola con un pennello a peli corti od una piccola spazzola, imbrattata di colla essa pure, affinchè si adatti a tutte le ineguaglianze, senza tirarla e distenderla. Ed allorquando è asciutta stendivi sopra un'altra mussolina egualmente predisposta, e seguendo il medesimo sistema. Asciutta poi che sia anche quest'ultima mussolina, applica la tua tavola a quella d'appoggio, che avrai pronta, e passa alla completa distruzione del legno nei modi già indicati.

Chiunque vi rifletta, comprender deve che in questo modo si ha ottenuto un cartoccio, il quale, aderendo in tutti i punti, è atto a sostener la pittura, ma che, essendo composto di carta non battuta e di mussolina increspata, è suscettibile di un dilatamento assai sensibile.

§ 113. Distrutto che sia onninamente tutto il legno della tavola, applicherai all'intelaggio dei panni leggermente bagnati, acciocchè l'umido lo investa tutto ed uniformemente. La carta inumidita tende di sua natura a

dilatarsi, e le mussoline, essendo state a ciò predisposte, non vi si ponno opporre. Tu quindi, tenendo il risultato del tuo lavoro sopra un pancone ben piano, procura con le mani di distenderlo, incominciando da un lato, ed usando molta diligenza e circospezione; e di mano in mano che vedi le rughe andarsi svolgendo, comprimile ed appianale col ferro da stirare appena tiepido, avendo cura d'intromettere due fogli di carta, uno dei quali, cioè quello che tocca la mestica, sottile, e l'altro robusto (1); e procedi a questo modo fino a che tutte le rughe sieno sufficientemente scomparse. Con la quale operazione avrai bensì incamminata quella del perfetto appianamento, ma non compita, dovendoti risovvenire che la poltiglia di cenci fu applicata molle, per cui è cosa naturale che il cartoccio debba essere riuscito grosso negli avvallamenti, sottile nelle prominenze delle rughe, il che si oppone ad un'appianamento completo.

§ 114. Quindi, per rimuovere un tale inconveniente, attaccherai alla mestica due mussoline state precedentemente lavate esse pure, servendosi della colla di latte e farina, come se dovessi fare un intelaggio (§ 84), salvo che anche adesso devi guardarti dallo stirarle, acciò non perdano la facoltà di dilatarsi allorchè sarà il momento opportuno; e quando sono bene asciutte rivolgi il tuo apparato sul pancone in guisa che queste ultime mussoline siano verso di lui, frapponendovi però dei fogli di carta per evitare il pericolo che la colla delle mussoline si attacchi al pancone. Bagna allora leggermente quelle

(1) Il motivo pel quale si prescrivono due fogli di carta, è che alcune volte quello che tocca la mestica, a cagione del caldo del ferro, vi si attacca in qualche punto. Se dunque, allorchè succede ciò si volesse staccare, si sciuperebbe il dipinto. Si lasci adunque e si proceda nella operazione, che assai facilmente si leverà in seguito, distruggendo la carta col bagnarla e leggermente soffregala con la mano.

mussoline che applicasti alla poltiglia dei cenci, e replica la bagnatura fino a che ne sia penetrata anche la poltiglia. Leva le mussoline, ed anche la poltiglia, valendoti per questa di una piccola spazzola leggermente bagnata, e scopri intieramente la pittura. Stendi allora sopra una parte del pancone, che dovrà essere di grandezza bastante, un panno stato immerso nell'acqua, indi spremuto, e favvi scorrer sopra il tuo apparato in guisa che le mussoline ultimamente messe vi vengano a contatto. E quando l'umido del panno bagnato avrà invaso le mussoline ed ammollita la colla che le tiene, ritirerai nuovamente l'apparato sulla parte asciutta del pancone, intromettendo soltanto della carta per la già addotta ragione. Giunto che tu sia a questo punto, il dipinto, liberato da ogni vincolo ed appoggiato unicamente a delle mussoline rese atte a cedere, non troverà più ostacolo alcuno al proprio dilatamento ed appianamento, per cui, passando alla sua stiratura, tutte le grinze scompariranno. Avverti però, che anche qui è necessario la intromissione di due fogli di carta, essendo facilissimo che uno si attacchi in qualche punto alla pittura; e che il calor del ferro sia assai moderato. Compita la quale operazione, non ti rimane altro che applicare alla pittura, con colla di latte, un tessuto alquanto più solido della mussolina ed allorchè è secco, levare le mussoline che applicasti alla mestica, e passare al riattacco nel modo che indicherò fra poco per tutti i dipinti eseguiti sulla mestica (§§ 156 e 157).

Distacco dei dipinti ad olio eseguiti sulle lamine metalliche o sulle lastre marmoree.

§ 115. Ecco un'altro caso più ipotetico che pratico, poichè tali e tante sono le difficoltà, i pericoli, ed il la-

voro, che non istanno a pari al vantaggio che se ne può ricavare. Ma fortunatamente un vero bisogno di questa operazione non si presenta quasi mai, poichè al difetto dello staccarsi il colore si rimedia assai bene con la semplice applicazione della colletta e la susseguente stiratura, ed alle avarie toccate alle lamine ed alle pietre, si può rimediare sufficientemente nei modi già indicati, per cui io ritengo esser meglio limitarsi ai risarcimenti, dei quali si fece cenno (§§ 61-70), che arrischiare il dipinto. Tuttavia, se ad ogni costo volessi attentarti di isolare la pittura, altro mezzo non saprei suggerirti fuor quello di appianare possibilmente la lamina, o riunire i pezzi della pietra se è spezzata, applicarvi la colletta, passare alla stiratura, formarvi un robusto intelaggio, poi distruggere il metallo o la pietra col mezzo dello smeriglio, incominciando da quello a granelli grossi, e terminando con quello in polvere fina. Con questo modo lungo e noiosissimo, qualora tu usi tutta la necessaria diligenza, puoi giungere al tuo intento, perchè nulla v'ha d'impossibile a chi voglia: ma, lo ripeto, tante sono le difficoltà ed i pericoli, pel motivo che le materie da distruggersi sono assai più dure che non il dipinto, nè cedono all'azione di qualsiasi reagente, il quale non corroda contemporaneamente anche la pittura, che sono intimamente convinto non essere questa operazione da tentare (1).

(1) Il signor Gaetano Giordani in un opuscoletto stampato in Bologna nel 1840 sotto il titolo di *Cenni sopra diverse pitture staccate dal muro e trasportate in tela,* dice che certo A. Govoni trasportava i dipinti non solamente dalla tavola, ma anche dal **rame**. Dei distacchi dalla tavola ho potuto vederne uno esistente presso la R. Galleria di Bologna, incominciato da altri, finito da lui, del quale parlerò a suo tempo: ma di quelli dal rame non ne ho mai potuto vedere alcuno, e nemmeno averne la più piccola notizia oltre il cenno del detto libro; ed il Giordani stesso, da me replicatamente interrogato, non seppe

DEL TRASPORTO DEI DIPINTI DALLA TELA.

§ 116. I dipinti sulla tela si distaccano nel medesimo modo, tanto se eseguiti sulla imprimitura, come se fatti sulla mestica, nè presentano che tre soli casi, cioè: 1° tele che furono spalmate di colla di farina prima di applicarvi la imprimitura o la mestica, le quali costituiscono il maggior numero; 2° tele che vennero prepaiate in questo modo, ma alle quali si applicarono posteriormente delle sostanze oleose o resinose, e spesso l'une e l'altre nel medesimo tempo; 3° tele cui si applicò addirittura la imprimitura o la mestica senza far precedere alcuna preparazione, che sono le meno numerose. Per altro i sistemi da tenersi per distaccarne il colore non sono che due, uno per il primo caso, ed uno per gli altri due.

Operazioni preparatorie.

§ 117. Anche per le tele bisognevoli del trasporto conviene usare suppergiù le medesime precauzioni che occorrono per le tavole. Comincerai dunque dal pulirle possibilmente coi mezzi indicati al § 6, poscia vi applicherai la colletta, la quale basterà pel momento a tener fermo il colore che minacciasse di cadere. Ciò fatto, stacca la tela dal telaio, puliscila con una spazzola anche di dietro, e levane col bistori tutti i nodi che per avventura vi scorgessi, e le pezze e le carte che in alcuni punti vi

rendermi alcuna ragione o prova della propria asserzione. Omettendo quindi di parlarne, lascio al lettore il giudicare di una asserzione tanto straordinaria non comprovata in guisa alcuna.

avessero poste, procurando di renderla possibilmente liscia. Rivoltala poscia, applicavi la carta come al § 6, e passa dopo pochi istanti alla stiratura indicata al § 8. E quando questa operazione è finita, levane nel modo già indicato la carta, pulisci il tutto ed asciuga. Tagliane quindi tutto attorno quella lista non dipinta che suolsi ripiegare sul telaio per esservi inchiodata, operando dritto ed a giusta squadra, poscia applicavi l'intelaggio nel modo già indicato. Ma se il dipinto presenta delle vesciche, avanti porvi la carta sopraindicata, forale nel modo prescritto al § 7; e se invece ci sono delle lacerazioni o dei tagli procura di rimettere esattamente al rispettivo posto tutte le singole parti, troncando quei fili di esse che venissero ad interporsi fra il dipinto e l'intelaggio. Al quale intento sarà bene che, prima di formare l'intelaggio, durante la quale operazione potrebbero smuoversi, tu assicuri quelle parti con pezzi di carta o di tela fina, applicati alla parete posteriore del quadro con colla d'amido, che ritorrai prima d'intraprendere l'operazione del sollevamento della vecchia tela.

Distacco dalle tele che ebbero la colla.

§ 118. Ho detto che il primo degli indicati tre casi (§ 116) è il più frequente. In fatti quasi sempre il preparatore delle tele, prima di applicarvi il gesso o la mestica, vi passa una mano di colla di farina, la quale, otturando gli interstizi della tela, predispone una superficie più levigata, e permette che le imprimiture e le mestiche sieno assai più sottili e perciò meno friabili. Tu quindi ti prevarrai di questa circostanza per facilitare il tuo lavoro, essendo chiaro che quello strato di colla è un intermediario che separa assolutamente la tela dalla imprimitura e dalla mestica, le quali, a cagion sua, non poterono venire a contatto fra di loro.

§ 119. Fatto che tu abbia l'intelaggio, lo assicurerai con delle bullette sopra la tavola d'appoggio o qualsiasi altra, purchè piana e liscia, indi, se il quadro fosse foderato, ne leverai la fodera, bagnandola leggermente ma replicatamente con acqua tiepida, e raschiandola di tratto in tratto con una lama per ismuoverne ed asportarne la colla, poi rinversandola allorchè la colla si è ammollita: e lo stesso farai se vi son dei pezzi di tela o di carta isolati, tanto se antichi, come se applicati da te. Tolti i quali continuerai le bagnature, sempre moderatamente, anche sulla vera tela dipinta, raschiandola leggermente essa pure. L'acqua, insinuandovisi, ammollirà la colla che vi si dette prima di applicarvi l'imprimitura, per cui, rinversandola, cominciando dagli angoli, cederà ancor essa ed abbandonerà la imprimitura, che col dipinto, rimarrà adesa all'intelaggio. Ma prima di attentarti a rinversarla, verifica, con dei saggi, se cede facilmente, e guardati bene dall'aver fretta, e non mai sollevare quella tela, ma bensì falla scorrere rasente il piano, nè forzar giammai, perchè vi potrebbe essere qualche punto nel quale la colla non si fosse abbastanza rammollita; nel qual caso replicherai la bagnatura, od universale o parziale a seconda che ti parrà conveniente. Con questo mezzo così semplice, in brevissimo tempo tu otterrai quel medesimo intento, che con le tavole costa tanto lavoro.

§ 120. Ma sta bene all'erta allorchè incominci questa operazione perchè presenta essa pure dei grandi pericoli.

Alcune volte accade, che la tela che si vuole staccare, al primo contatto con l'acqua, si contrae con tanta forza da far nascere il pericolo che il colore si stacchi in parte dall'intelaggio o venga tratto seco. Il che equivarrebbe ad una perfetta rovina del quadro. Sii dunque prudente; e per procedere con sicurezza, incomincia dal bagnare semplicemente una lista della larghezza non maggiore di quattro dita ad una delle estremità minori della tela; e

sta a vedere. Se la bagnatura non produce alcuna tensione straordinaria, prosegui pur liberamente e bagna tutta la superficie: ma se t'accorgi che la tela si restringa molto e tenda ad arrotolarsi, allora limitati a replicare le bagnature a quella sola lista fino a che possa rinversarla, passando poscia a fare lo stesso con un'altra lista dopo di essa; e così di seguito sino a che tutta la tela sia stata rinversata e tolta. Che se poi t'accorgi che la

Fig. 39.

Il coltello adunco per raffilare le tele dipinte.

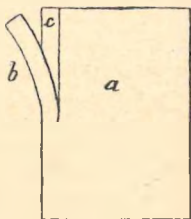



Fig. 40.

a, la vecchia tela da levarsi; *b*, la prima fettuccia già iniziata: *c*, il corrispondente pezzo di mestica rimasto scoperto.

tela si contragga con tal forza da porre in pericolo l'intelaggio, desisti immediatamente, e prima di bagnare, con una punta ben tagliente (fig. 39) incidi tutta la superficie della tela pel lungo e pel traverso, facendo in guisa che sieno troncati i fili ma non intaccata la preparazione, e formando come una rete d'incisioni distanti dai tre ai quattro diti ciascheduna. In tal modo, venendo la forza di contrazione molto suddivisa, non potrà più nuocere, ed ogni pericolo sarà eliminato.

§ 121. Ed un altro caso ancora ti si può presentare, quello cioè di una tela talmente grossa e robusta, con

una colla così tenace da rendere necessario per rinversarla un tale sforzo, che potrebbe riuscir dannoso. In tal caso, incominciando da un angolo, sollevane un pochino, poi, con un coltello bene affilato, taglia iniziando una lista larga un dito. Poi alza di nuovo, e taglia; e di mano in mano che la tela si solleva continua a tagliare formando quasi un nastro, finchè sei giunto alla estremità opposta (fig. 40). Allora ricomincia da capo, e sta certo, che continuando a questo modo, riuscirai a levarla tutta assai più presto che non credi, e senza pericolo alcuno.

Distacco dalle tele che non ebbero colla, od alle quali furono applicate sostanze oleose o resinose.

§ 122. Per queste specie di tele, non riuscendo di alcun vantaggio l'acqua, perchè nelle une la mestica che si insinuò nei meati della tela non è di sua natura solubile nell'acqua, nelle altre le sostanze oleose o resinose che vi furono applicate non permettono che essa arrivi alla colla e la ammollisca, è mestieri ricorrere ai mezzi meccanici. Quindi, prima con una raspa a denti minuti, poscia con la pomice corroderai, e distruggerai anche, se ve ne sarà uopo, tutta la tela, troncando con un tagliente quei fili che si alzassero, per evitare qualunque sinistro. Tuttavia, allorchè la operazione è avviata a questo modo, prova a bagnare, perchè alcune volte quegli impiastramenti non penetrano molto, per cui, smossi che e' siano, l'acqua può giovare ancora ad ammollire la colla sottostante. Oltre di che, ove la tela sia stata impressa, senza precedente incollamento bensì, ma a gesso, assottigliata che tu abbia la tela, con la bagnatura puoi ammollire la imprimitura quanto occorra per poterne sollevare quel resto di tela. In questi due casi però sarà utile e prudente cosa lo in-

cidere longitudinalmente tutta la tela che rimane, riducendola a fettuccie larghe un dito, onde facilitare il rinversamento di essa, e, diminuendo lo sforzo sulle sottoposte materie, evitare maggiormente ogni pericolo.

§ 123 Che direbbero il sig. Lejeune ed il sig. G. M., se avessero a leggere tanti avvertimenti, essi che (senza però entrare in alcun dettaglio) vogliono dipingerci l'operazione del trasporto come la più semplice, facile e scevra d'ogni pericolo? Ma, fra di noi ci passa una grande diversità, ed è, che mentre io parlo per esperienza, essi scrissero per.... istampare, o criticare.

§ 124. Se la tela sulla quale operasti è di quelle impresse di gesso, tolta che la abbi, passerai alla distruzione della imprimitura seguendo le norme già additate.

Dell'ingrandimento delle tele grossolane ed otturamento dei grandi fori nelle medesime.

§ 125. Prima di passare alle operazioni del riattaccamento, credo opportuno trattare un argomento che non saprei ove meglio collocare, quantunque si scosti alquanto dagli altri, dei quali ci siamo occupati.

È noto a tutti che qualunque dipinto ad olio, e specialmente eseguito sulla tela, presenta certi accidenti e certe ruvidezze alla sua superficie, che variano moltissimo, ma che sono quasi impossibili da imitarsi bene artificialmente quando ciò debba farsi sopra una superficie di qualche estensione. Quindi per ottenere lo scopo di una perfetta eguaglianza, allorquando si è costretti a fare delle aggiunte, od a rimettere dei pezzi abbastanza grandi di un dipinto sulla tela, si usa adoperare dei pezzi di altri quadri di nessun valore artistico, i quali presentino i medesimi accidenti e la ruvidezza medesima di quello

che si vuol risarcire. I quali pezzi vengono innestati nel quadro, o posti accanto al medesimo all'atto della di lui foderatura, come vedremo a suo tempo (§§ 242, 243). Ma spesse volte quei dipinti sono eseguiti sopra mestiche talmente grosse, o tele sì grossolane, che per quante diligenze e cautele si usino nella foderatura, le loro congiunzioni sono sempre visibili, ed anche allorchè si giunge a mascherarle ricompaiono sempre. Per ovviare adunque a un tanto, inconveniente, altro non rimane che il trasporto, col di cui mezzo, si elimina ogni pericolo che le congiunzioni possano riapparire, poichè oltre al togliersi della grossa tela, che n'è è la principal causa, si leva la imprimitura di gesso, e si può assottigliare anche la mestica, riducendo così lo strato della pittura a tal sottigliezza da non aver la forza di nuocere.

§ 126. Se adunque ti accade il caso ora accennato, qualora trattisi di semplici aggiunte, scelta che abbi una tela che alla superficie presenti i medesimi accidenti del tuo quadro, e premesse le solite pratiche additate al § 6 e seguenti, raffilerai l'uno e l'altra in guisa che si combacino perfettamente; e mentre il tuo aiuto, con le mani, li fa aderire, tu applicherai sulla fessura, dalla parte dipinta, mediante colla di latte, una fettuccia larga un dito della solita carta sottile e solida, stata precedentemente bagnata, comprimendola molto e bene distendendola affinchè aderisca perfettamente. La quale fettuccia è indispensabile acciò le parti non si scostino durante l'operazione dell'intelaggio, e specialmente nel distendere la prima mussolina. Allorchè questa sarà perfettamente asciutta, passerai alla formazione dell'intelaggio nel modo indicato.

§ 127. E se invece si trattasse di innestare uno o più pezzi per entro al quadro, distenderai, sul pancone, o sopra una tavola ben liscia e di legno duro, quella tela che scegliesti, e sopra di essa collocherai quella da ristaurarsi in guisa che il foro da otturarsi vi corrisponda, e

che i fili delle due tele marcino nel medesimo senso. Allora, con una punta ben tagliente (fig. 39, § 120) raffilerai il foro comprimendo il ferro in guisa da incidere anche la tela sottostante. Nel qual modo semplicissimo otterrai dalla sottoposta tela un pezzo, il quale corrisponderà esattamente al foro che vuoi otturare. Replicata la quale operazione se i fori sono più di uno, e messi quei pezzi al rispettivo loro posto, applicherai anche a quelle congiunzioni la fettuccia di carta suaccennata e vi formerai l'intelaggio. Quando poi esso pure sarà ben secco, staccherai con molta diligenza le vecchie tele nel modo indicato, assottiglierai la mestica se ve ne farà bisogno, indi passerai al riattaccamento, attenendoti a quel sistema che fra poco indicherò.

DEL RIATTACCAMENTO.

Pratiche da farsi precedere, ed esame di quelle usate in Francia.

§ 128. Ecco esaurito finalmente anche l'argomento del distacco: ma prima di passare al riattaccamento conviene che indichi qualche pratica indispensabile in alcuni casi acciò l'opera riesca perfetta.

Fra i vari casi che rendono necessario il trasporto di un dipinto, abbiamo veduto esservi quello del colore che si solleva e si stacca dalla mestica — quello delle screpolature che vanno tutto dì ingrandendosi in un dipinto moderno, — l'altro dei crepacci che resero il dipinto simile ad un mosaico sconnesso, e delle rughe che lo deturpano — e finalmente quello delle tavole fesse in modo da non poter essere ricongiunte, cui si può aggiungere anche quello di alcune tele tagliate o lacerate in guisa da ren-

dersi quasi impossibile uno stabile riavvicinamento, fatto in modo che non appaia dopo ultimato il ristauro. Or bene: per questi casi il semplice trasporto, vale a dire il solo distacco dalla tavola o dalla tela, ed il successivo riattaccamento sopra una nuova tela non basta: prima di riattaccarli bisogna predisporli e correggerne il difetto. Avanti però che ci occupiamo di quei mezzi che a me sembrano i più idonei, credo bene di indicare ciò che si usa fare a Parigi in simili casi.

§ 129. Già al § 108 accennai aver rilevato in Parigi stesso come in quella città, che in questo genere di operazioni avanza ogni altra, ben di rado si toglie tutta la imprimitura e giammai la mestica. Ora indicherò le pratiche ivi usate per rimediare agli inconvenienti che resero necessario il trasporto. Avverto per altro che quanto sono per dire non è che il risultato delle mie osservazioni fatte a Parigi sopra operazioni appena eseguite od in corso di esecuzione, poichè quegli operatori hanno gran cura di mantenere il segreto sopra tutto ciò che fanno. Per la qual cosa, se mi tengo certo d'essermi addentrato ben bene in quei misteri, aiutato eziandio da quanto lessi in varii autori, e specialmente nel Mérimée, nel Déon e nel Lejeune, non oso però asserire di averli penetrati per intiero, attesa anche la eccessiva concisione degli indicati scrittori, per cui imploro preventivamente perdono per tutti quegli errori e quelle omissioni che taluno potesse ravvisare nella mia descrizione.

§ 130. Al § 9, parlando della così detta colletta, con la quale si assicurano tutte le scaglie del colore che si solleva, feci rimarcare come in Francia si sottoponga alla operazione del trasporto una infinità di opere, alle quali noi apportiamo sufficiente rimedio con quella colla. Ora aggiungo, che in quella metropoli si usa trasportare tutti quei dipinti, nei quali il colore si solleva, o polverizza sì in tela che in tavola, tanto sulla imprimitura che sulla

mestica; e di più quasi tutte le tele tagliate, lacerate, o foderate (1).

§ 131. Anche i francesi, allorchè il colore si solleva, incominciano dall'assicurarlo, ma con della semplice colla forte assai diluita. Vi applicano essi pure il *cartonnage* ma composto di un velo e carta, indi passano a staccare l'antica tela mediante le bagnature od a distruggerne la tavola con mezzi meccanici. Sin qui dunque fra il metodo parigino ed il mio non havvi diversità notevole fuorchè nella formazione dell'intelaggio, da me rimarcata e giustificata ai §§ 87, 88. Le divergenze rimarchevoli fra i due metodi non incominciano che dopo staccata l'antica tela, o distrutta la tavola.

§ 132. Stando a ciò che ne dice il Mérimée, la imprimitura a tempera verrebbe tolta (2) non si sa però in qual modo. — A dettame del Déon, sembra che debba essere polverizzata in tutto od in parte (3) ma sempre in modo uniforme. Dico **sembra**, perchè non si può essere certi, non facendo quello scrittore distinzione alcuna fra la imprimitura e la mestica, per cui lo si può soltanto arguire dalla prescrizione che l'antica preparazione sia polverizzata, e dalla sua osservazione di aver veduto parecchie pitture, liberate dalle loro preparazioni, essere giunte alla trasparenza d'un vetro dipinto. Le quali due cose, come osservai al § 108, non ponno riferirsi che alla imprimitura a colla. — E secondo il Lejeune, il quale pure non fa distinzione fra imprimitura e mestica, non si toccherebbe affatto, dicendo egli semplicemente, che la preparazione si rinforza con una nuova tinta (4). Ciò dicasi del Mon-

(1) Avvertasi ch'io intendo parlare dei soli operatori di primo ordine.

(2) *De la Peinture a l'huile*, pag. 259.

(3) *De la conservation et de la restauration des tableaux*, pag. 13.

(4) *Guide de l'amateur des tableaux*, T. I., pag. 51.

tamy (1) il quale evidentemente non parla che delle tele con mestica ad olio. Se però il Mérimée non ci dice che cosa si faccia allorchè si levò la imprimitura, il Déon c'insegna che viene essa sostituita da una mestica della medesima tinta, che è a quanto dire di biacca, mentre il Lejeune si limita a dire che si consolida la preparazione con una nuova tinta, la quale viene digrassata se è ad olio, dal che apparirebbe che la imprimitura venga conservata e solo rinforzata con l'aggiunta di una tinta. Ma quella oscurità che regna nelle parole dei succitati scrittori venne rischiarata dalle informazioni da me personalmente assunte a Bruxelles presso il celebre ristauratore signor cav. Stefano Le Roy, ed a Parigi nel laboratorio di M. Kiewert, dalle quali mi risultò in modo certo ed indubitabile, che a Parigi la imprimitura a gesso non si leva quasi mai, ma soltanto si assottiglia: che quando si leva viene surrogata da più mani di biacca ad olio, e che allorquando viene semplicemente assottigliata, si sottopone prima a replicate bagnature di colla forte assai diluita, acciò vi penetri, poscia si rinforza con uno o più mani di biacca ad olio (vedi anche il § 163).

§ 133. E qui mi torna in acconcio il porre sotto gli occhi dei miei lettori la diversità d'opinione che passa fra i pratici più sperimentati italiani ed i francesi, int rno ad un punto che sembrami cardinale e della massima importanza, voglio dire sull'azione dell'olio, specialmente se applicato alle vecchie pitture, Non entrerò qui in teorie e nemmeno in esame di opere vertenti su tale argomento, essendomi a sufficienza dilungato nell'altro mio lavoro sulla scoperta dell'odierno modo di dipingere ad olio (2),

(1) *Traité des coleurs pur la peinture en émail*, ecc., pag. 223 e seguenti.

(2) *Sulla scoperta ed introduzione in Italia dell'odierno sistema di dipinger ad olio*. Memorie del conte GIOVANNI SECCO SUARDO. Milano, Bernardoni, 1858, vol. I, in-8.

ma mi basterà far osservare che tutti i teorici ed i pratici italiani dichiarano e sostengono, all'appoggio dei fatti, che il maggior numero degli antichi dipinti sono le applicazioni di qualsiasi sostanza grassa od oleosa — che la freschezza di tinte dei primitivi pittori e dei cinquecentisti proviene dall'aver essi fatto uso d'imprimitura composta di gesso legato con colla, la quale assorbiva la quantità esuberante dell'olio contenuto nei colori — che per conseguenza l'accrescimento di tinte toccato alle pitture di epoca posteriore deriva dall'essere esse eseguite sopra mestiche oleose — che il quasi totale annerimento accaduto ad alcune di esse dipende dalle applicazioni untuose od oleose cui furono sottoposte in progresso — e finalmente che l'oscurimento, specialmente nei colori di minor corpo e nelle ombre, sorvenuto a quasi tutti quei capi d'opera, che al finire dello scorso secolo subirono l'operazione coi metodi di Picaud e di Hacquin, deriva dalle mestiche oleose che vi furono applicate in quella circostanza, e dagli olii coi quali si procurò di ammollirli. E questo, lo ripeto, è ii più intimo convincimento di tutti i luminari dell'arte, e specialmente dei ristauratori i più valenti. Ora, come può questa massima accordarsi con la pratica e la teoria francese?... Il Mérimée, che è una delle primarie autorità in fatto di pittura ad olio, e che su questo argomento scrisse la citata preziosa memoria, consiglia, non solo d'unger d'olio i dipinti per dissolverne più facilmente le vecchie vernici (pag. 254), e di arrestare con l'olio l'azione dell'alcool, ma ordina eziandio di dar molte mani (*plusieurs couches*) d'olio misto con *un poco* d'acqua di ragia (pag. 256) ai quadri inariditi, prima di formare il cartonaggio; e più innanzi (pag. 263) d'impregnar d'olio il quadro, sino al punto che non ne assorba più, avanti d'intraprendere il pulimento. — Il Dèon, nel mentre riprova l'uso di unger d'olio le vernici appannate, perchè quest'olio, trapelando pei pori delle vernici, s'incorpora

con la pittura, e finisce col formar delle macchie (pag. 79), suggerisce poi di versare quanto più abbondantemente si può dell'olio sopra il quadro, posto orizzontalmente acciò l'olio non ne scoli, e di tenerlo a lungo esposto ai raggi, solari nella state, od al fuoco nell'inverno, onde si ammolliscano i sudiciumi e le croste oleose che vi sono; e soggiunge aver egli impiegato l'olio bollente quando un calor temperato non bastava; ed il belga Zaverio Butin (1) racconta di aver liberato dalla crosta oleosa, che li deturpava, quattro suoi quadri in tavola mantenendoli per dieci e più giorni sotto una specie di bagno d'olio, esposti ai raggi del sole estivo (pag. 261) e mostrasi convinto che le moderate unzioni d'olio sieno necessarie per rammollire i dipinti ed impedire il loro screpolamento. — Il Lejeune pure, nel mentre si dichiara contrarissimo all'uso di levar le vernici e ripulire i quadri con l'olio, il quale spandendosi, com'egli dice, nei colori, comunica loro un giallastro sporco ed opaco, non può trattenersi dall'ammettere che il dipinto, liberato dalla vecchia tela o tavola, sia rinforzato con una nuova mestica (pag. 51) ed il già citato Mérimée ordina di riattaccare alla tela con un empiastro composto di biacca e minio misti ad olio di linseme, reso denso mediante una lunga ebollizione, quei dipinti che devonsi tenere in luoghi umidi. Finalmente presso uno dei più celebrati operatori di Parigi, M. Kiewert, ho veduto parecchi dipinti stati tolti dalla tela, i quali giacevano ancora attaccati al loro cartonaggio, ed avevano ricevuto una nuova mestica ad olio sovrapposta all'antica. Ma se una semplice e leggera unzione d'olio è capace di cagionare delle macchie, come confessa il Deon, che non avverrà d'un bagno prolungato per più giorni?

(1) *Traité théorique et pratique des connaissances qui sont nécessaires a tout amateur de tableaux*, etc., par François Xavier de Burtin. Valenciennes, 1816, deuxieme édition.

— di una abbondante applicazione d'olio bollente? — e di una mestica, il cui olio penetra e s'infiltra chetamente ma incessantemente, nel dipinto cui è applicato, sino a che non sia perfettamente secca? — La risposta la abbandono al lettore, bastandomi di dichiarare, che essendo io italiano, divido in questo argomento l'opinione dei pratici italiani; e che per ciò, in tutto il corso di questa opera, avrò sempre presente l'opinione medesima. Che se in alcuni rari casi crederò assolutamente necessario aver ricorso anche all'olio, lo farò con tutta quella parsimonia e quelle cautele che servir possano a togliere, od almeno ad allontanare, ogni pericolo d'alterazione.

Ora poi, che ho sporta un'idea dei metodi usati in Francia, passerò ad indicare quelle pratiche, che io ritengo preferibili nelle varie operazioni, delle quali ora si tratta.

Assicurazione stabile del colore che si solleva dalle mestiche.

§ 134. Tanto quando parlavasi delle tavole, quanto allorchè trattossi delle tele, ordinai di assicurare con la colletta le particelle del colore non bene aderenti, attenendosi a quanto è detto nei §§ 6 e seg. Ma se quelle pratiche, oltre all'esser necessarie per difendere la pittura, durante qualsiasi operazione, che subir devono le tavole e le tele, sono anche sufficienti per la guarigione della massima parte dei dipinti in tela sopra imprimitura di gesso, perchè la colletta, insinuandosi da ambo i lati, ne rinforza in modo la imprimitura da rendere inutile anche il trasporto, e fa sì che una semplice foderatura sia bastevole: e se ciò può dirsi eziandio pel colore che si solleva solo in qualche parte del quadro per motivi parziali,

anche allorchè è dipinto sopra mestica, sì in tavola che in tela, altrettanto non è quando il vizio è generale, e che per ciò appunto passar si deve al trasporto. Quindi allorchè avrai tra le mani un dipinto, nel quale la pittura si stacca quasi in ogni punto dalla mestica, il che significa non esservi più adesione vera e sufficiente fra l'una e l'altra, ritener devi che la semplice colletta non basta. Con essa, specialmente unendovi una piccola quantità d'olio, come suggerisce il Mérimée, potrai bensì assicurar nuovamente quelle particelle che si erano sollevate, ma non prevenire il sollevamento di quelle altre parti che paiono sane, e non lo sono veramente, nelle quali, da un momento all'altro può manifestarsi la stessa malattia. In questo caso, a Parigi, dopo tolta la tela e pulita la mestica, si usa applicarvi una o più mani di tinta d'olio, affinchè l'olio della medesima penetrando ed attraversando la vecchia mestica, giunga fino alla pittura e la rassodi. Ma io, come già dissi, non approvo quella pratica.

§ 135. Se dunque devi operare su di tali dipinti, staccati che li abbia nei modi già indicati, ne assicurerai lo intelaggio con delle bullette sopra la tavola d'appoggio, indi con lo smeriglio ne assottiglierai possibilmente la mestica, comportandosi a seconda di quanto è detto al § 108. Attenderai che asciughi bene, poscia la ungerai con un miscuglio d'olio di papavero ispessito all'aria acqua di ragia e vernice d'ambra (ric. n. 20) procurando che l'unzione riesca uniforme e replicandola ove t'accorgi che viene molto assorbita; e lo esporrai al sole o ad un mite calor d'una stufa, acciocchè quel miscuglio s'insinui bene attraverso della mestica. Lascierai il tutto in riposo per una quindicina di giorni in luogo caldo ma aereato, e prima di riattaccarlo alla tela stabile, nel modo che indicherò fra poco (§ 166), digrasserai quella mestica con una leggera soluzione di potassa o di soda, acciò le colle vi si appiglino tenacemente, facendo uso di una piccola

spugna assai poco intrisa, ed asciugando immediatamente con un vecchio panno di cotone.

§ 136. Come tu vedi, io pure sono in questo caso costretto a ricorrere all'olio, onde avere una sostanza che penetri attraverso della mestica, vi si solidifichi ed assicuri in tal modo stabilmente la pittura contro di essa. Ma oltrechè lo diluisco ben bene con l'acqua di ragia affinchè non ne penetri che la sola quantità strettamente necessaria, faccio uso di un olio, che subì già un buon grado di ossidazione e venne dall'azione della luce scolorato; e per di più vi aggiungo dell'ambra, la quale, come vedrassi a suo tempo, ha la facoltà preziosissima di promuovere prontamente la resinificazione dell'olio e di neutralizzarne la tendenza di esso ad ingiallire.

Dei crepacci che penetrano nelle mestiche moderne.

§ 137. Non è infrequente il caso di dipinti eseguiti in epoche non molto lontane, nei quali si manifestano dei crepacci che penetrano anche nella mestica, mentre ve n'ha di quelli, la di cui mestica si mantiene salda, nè si ritira fuorchè la pittura. Per queste ultime, risiedendo il male nella pittura, il trasporto, ed anche l'assottigliamento della mestica, riuscirebbe inutile, e ne parleremo perciò in altro luogo; ma pei primi l'assottigliamento della mestica diffettosa è l'unica àncora di salvezza, e quindi per essi il trasporto è inevitabile. Quindi con questi ti diporterai nel modo indicato al paragrafo precedente, salvo che, invece d'ungerlo col miscuglio sopraindicato, porrai il dipinto orizzontalmente, e lo bagnerai con glicerina disciolta nell'alcool (ric. n. 21), la quale in tal modo penetrerà nella mestica e con la sua facoltà ammoliente eliderà la forza eccessivamente astringente delle sostanze state poste nella mestica, le quali sono la causa di quei crepacci.

Crepacci profondi nei dipinti antichi.

§ 138. Alcune volte ti verranno alla mano dei dipinti in tela, eseguiti sopra mestica, nei quali si è formata una specie di rete di crepacci penetranti, non solamente la pittura, ma ben'anco la mestica, per cui il quadro rassomiglia ad un mosaico sconnesso, i di cui pezzetti sono concavi. Questo sconcio deriva probabilmente da più cause riunite, cioè da una mestica eccessivamente grossa e composta di sostanze troppo seccative — da una pittura avente i medesimi difetti — da una tela non proporzionatamente robusta, e cedevole per indole — e finalmente dalla esposizione al sole del quadro quand'era eseguito di fresco. Per rimediarvi conviene, prima di tutto, levarne quant'è possibile la vernice, poi ungere col miscuglio di glicerina sopraccennato (ric. n. 21) tenendo il quadro orizzontale, ed attendere alcune settimane acciò abbia agio di penetrare. Dopo di ciò, bagnalo replicatamente con la colletta calda, stendivi nel modo consueto la carta, e stiralo lungamente con ferro caldetto, il che produrrà un appianamento sensibile, benchè non completo. Già viene da sè, che se il quadro fosse stato foderato, conviene per primissima cosa toglierne la foderatura, la quale non farebbe altro che pregiudicare. Levane quindi la carta, sostituiscivi l'intelaggio, e staccane la tela sulla quale è dipinto, puliscilo alla meglio, e bagna con la glicerina, come fu detto, anche la mestica per tal modo resa scoperta. Attendi ancora per più giorni, poscia applica la colletta calda anche da quella parte, ponivi la solita carta, e passa nuovamente alla stiratura con ferro caldo, inumidendo alternativamente ora la carta posta sulla mestica, ora l'intellaggio, ed alternando del pari la stiratura ora da una parte, ora dall'altra, continuando così un pezzo e comprimendo molto

da rovescio affinchè quei pezzetti, da concavi, divengano perfettamente piani, e poco dalla parte dell'intellaggio per evitare il pericolo che i fili della mussolina si imprimano nella pittura. Il che ottenuto, leverai la carta nel modo solito: attenderai un giorno affinchè la mestica si asciughi bene, poscia, se lo riputerai necessario, la assottiglierai con lo smeriglio e la pomice usando ogni diligenza affinchè l'assottigliamento riesca uniforme, e facendo uso di acqua ragia invece d'acqua comune onde evitare il pericolo che penetrando in quei crepacci, ammollisca la colla dell'intelaggio, cosicchè qualche pezzo si smuova. Terminato la quale operazione non ti rimarrà che attaccare il tutto stabilmente ad una tela nei modi che indicherò fra poco.

Screpolature minute formanti delle rughe.

§ 139. Anche in questo caso, il quale, benchè dissimile in apparenza, pure proviene pressochè dalle medesime cause, conviene diportarsi precisamente come nel caso precedente. Abbi solo presente, che in questo la mestica è sempre meno grossa, e sappiti regolare per non procedere tropp'oltre nell'assottigliarla, se pure occorre.

Tele lacerate per causa della mestica.

§ 140. Altro caso della medesima natura è il presente. Alcune volte vidi dei quadri tutti sconciati perchè la mestica eccessivamente grossa e robusta, nel restringersi, lacerò la tela, che al contrario era sproporzionatamente sottile e fiacca. Anche in questo adunque ti comporterai come nei due casi precedenti. Ma, siccome qui il male, più che dalla mestica, deriva dalla tela, così sono non

necessarie, e quindi da ommettersi, le unzioni, per cui ti accontenterai di assottigliare alquanto la mestica, se la ti sembra eccessivamente grossa, riducendola alla misura ordinaria, alla quale operazione per altro farai precedere la stiratura nel modo già detto.

Tele tagliate o lacerate per cause estrinseche.

§ 141. Al paragrafo 128, dissi doversi assoggettare al trasporto anche quelle tele che furono lacerate in guisa da rendersi quasi impossibile uno stabile riavvicinamento. fatto in modo che non appaia dopo ultimato il ristauro. Per queste, premesse le solite pratiche per la assicurazione del colore (§§ 6, 7 e 8), e talvolta nuovamente la carta interinale messavi per ripassarle col ferro, prima di formarvi l'intelaggio riavvicinerai e riporrai con precisione al rispettivo loro posto le diverse parti, stendendovi sopra una fettuccia di carta, come al § 126 e per la ragione ivi spiegata. Dopo di che ti comporterai nel modo solito per levarne la vecchia tela. Nè ti sgomentare se al luogo dei tagli o delle lacerazioni vi riescono delle mancanze, perchè queste verranno poi riempite come diremo a suo tempo.

Dipinti tolti dalle tavole fesse.

§ 142. Ai §§ 31, 36, 37, abbiamo veduto, che allorquando riesce impossibile l'avvicinare e riunire le parti di una tavola fessa, non v'ha altra risorsa che il trasporto; ed al § 89, ove parlasi del modo di eseguire l'intelaggio, ho avvertito, che qualora lo si debba fare sopra una tavola fessa, bisogna non prendersi pensiero della fessura, ed agire come se non la vi fosse. Ma se l'esistenza di quella fessura non esige alcuna diversità nel modo di fare l'in-

telaggio e di liberare il dipinto dalla tavola, così non è riguardo al riattaccarlo, tanto più poi se il trasporto fu causato dalla fessura. Quindi, avvenendoti questo caso, prima di passare al riattaccamento, è necessario che pensi ad ottenere dall'intelaggio quanto non potesti conseguire dalla tavola, vale a dire la perfetta riunione delle parti. Comincia dunque dal tracciare con la matita alcune linee sottili sull'intelaggio in senso trasversale alla fessura. poscia assottiglia la mestica giungendo quasi alla pittura ma agendo molto uniformemente, ovvero distruggi la imprimitura se il dipinto poggia sopra di essa. Con un tagliente sottile e ben affilato (fig. 26), raffila esattamente i due lembi della fessura, incidendo l'intelaggio in guisa che avvicinandoli si combacino perfettamente. Rivolta l'apparato, ed avvicina fra loro le due parti disgiunte, in modo che le linee tracciate con la matita s'incontrino, il che ti darà la certezza che anche le sottoposte linee della pittura si corrisponderanno fra di loro; e di mano in mano che ottieni ciò, fa che il tuo aiuto collochi a traverso della fessura dei pezzetti di carta non grossa ma robusta, stati all'uopo spalmati di colla forte, e subito ponivi sopra un ferro tiepido acciocchè la colla si asciughi presto e non dia campo alle pareti di nuovamente disgiungersi; e prosiegui in tal guisa sempre regolarmente, cominciando da dove ha principio la fessura fino alla estremità di essa. Nel qual modo verrai a costituire una specie di fettuccia continuata per tutta la lunghezza della fessura della larghezza di circa quattro centimentri, la quale, essendo collocata a cavalcioni della fessura medesima, obbligherà le parti a stare l'una vicina all'altra. E quando quella carta è ben secca, inumidisci moderatamente il rimanente dell'intelaggio, risparmiando solo la carta: poni fra il tuo apparato ed il pancone alcuni fogli di carta, poscia con un ferro appena tiepido va ripassando il tutto, incominciando da dove la fessura principia, ed al tempo stesso

il tuo aiuto procuri di distendere l'intelaggio con le mani. La pittura ad olio, allorchè sente un certo grado di calore misto ad umido, si ammollisce sempre un pocolino, per cui, non ostandovi l' intelaggio così predisposto, il tutto si appianerà perfettamente senza grande difficoltà. Se il tempo ti serve, passa immediatamente al suo riattacco. altrimenti distendi il tuo apparato sopra una tavola piana sovrapponendovene un'altra simile con dei pesi, acciocchè. ritardandosi la operazione, non abbia a contorcersi. Il riattacco poi si farà nei modi soliti a seconda che il dipinto fosse stato sulla imprimitura o sulla mestica.

Risarcimento delle mancanze.

§ 143. Già al § 79 abbiamo veduto essere necessario riempire tutte le mancanze lasciate dal colore che si staccò dalla imprimitura o dalla mestica, ed ho eziandio indicato il modo di farlo. Ma sicome potrebbe accaderti che alcuno di quegli stucchi, non bene indurito dalla vernice statagli applicata, avesse ceduto nel togliersi il legno o la imprimitura, ed ancora che nel levar questa qualchè pezzetto di colore non perfettamente attaccato all'intelaggio o sotto del quale fosse penetrato dell'acqua, siasi smosso ed elevato con essa, così, prima di procedere al riattaccamento, fa mestieri otturare quelle piccole mancanze col metodo indicato nel paragrafo medesimo, acciocchè, essendo piana la superficie, si mantenga tale anche nel riattaccarla.

Esposizione del metodo francese relativo al riattaccamento.

§ 144. Fu già detto (§ 132) che a Parigi quando la imprimitura di gesso viene tolta per intiero si sostituisce

con più mani di biacca disciolta nell'olio, e che con questa si rinforza allorchè venne semplicemente assottigliata; e così pure che anche alle mestiche (§ 134) si usa applicare una nuova mano di colore ad olio affinchè questo, venendo assorbito dalla mestica, assicuri contro di essa quella pittura che stava per separarsene. Ora dirò come e con quale ordine si faccia, ed indicherò eziandio quelle pratiche che vi si fanno susseguire.

§ 145. Quando cadono alcuni pezzi di un dipinto eseguito sulla imprimitura, anche a Parigi vengono essi rimpiazzati con lo stucco, a un di presso come ho suggerito al § 79 e vengono poi ripetutamente risarciti gli stucchi medesimi qualora abbiano sofferto (§ 143). Ma se trattasi di pitture sopra mestica, nelle quali per qualsivoglia causa manchi qualche pezzo anche di essa, allora per riparare a quelle mancanze si usa tenere un metodo particolare.

§ 146. Qualunque dipinto in tela, sia con imprimitura, sia con mestica, destinato ad essere trasportato od anche semplicemente foderato, prima di tutto si pulisce da ogni immondizia, poi vi si applica la colla forte o l'olio, indi una carta, e si applica col ferro caldo. Ciò fatto si leva quella carta, e con lo stucco si otturano le mancanze a tutte quelle tele che devonsi foderare; ma in quelle altre che debbono essere trasportate si appiana con lo stucco unicamente i pezzi dove cadde la sola pittura, ommettendo di porvelo dove manca anche la mestica. Poi, alle prime si applica un altro foglio di carta, ed alle seconde il cartonaggio. Ma a quelle tele, ed anche a quelle tavole, dalle quali cadde alcuna parte della mestica, ed in cui sono dei fori, prima di formarvi il cartonaggio, si distende sopra quei fori dei pezzetti di carta fina, ma robusta, attaccandovela diligentemente col mezzo di colla d'amido assai molle con la quale si spalmano, e si attende che si asciughino innanzi di soprapporvi il cartonaggio; compito il quale si passa alla distruzione della tavola od al togli-

mento della vecchia tela. Abbiamo già rimarcato (§ 88) la proprietà che ha la carta di dilatarsi con l'umido e di restringersi col secco, e che la colla di farina non incorporasi con l'olio. Da ciò ne deriva adunque, che allorquando la mestica è stata liberata dalla tavola o dalla tela, i fori che sono nella medesima hanno per fondo quella carta che ad essi fu sovrapposta, la quale, essendosi distesa nell'asciugare, presenta un piano levigato, cui non può aderire qualsivoglia tinta ad olio, in causa della colla d'amido di cui fu spalmato. Quindi l'operatore francese, cavando partito da queste circostanze, prepara una tinta ad olio del color preciso della mestica, e nell'applicarla a questa, la introduce anche nelle indicate cavità, le quali vengono poi perfettamente appianate con lo stucco allorchè quella tinta è asciutta. E il motivo di questa operazione si è, che allorquando, dopo compìto il riattaccamento, togliesi il cartonaggio, si trovano quelle mancanze perfettamente appianate, e con una tinta eguale al rimanente della mestica, sulla quale il ristauratore può distendere i suoi colori. Bene asciutta che sia quella nuova mestica, viene essa digrassata con una leggera dissoluzione di soda o di potassa, poi con della colla da foderatore (1) vi si attacca una garza (2), alla quale, quand'è secca, si aggiunge una di quelle tele fine molto e rare, che i francesi chiamano *canevas*, i quali due strati, dicon essi, rappresentano la vecchia tela che si levò. Dopo di ciò si toglie il cartonaggio, vi si sostituisce una nuova carta, si raffilano la garza ed il canevaccio postivi da ultimo, e si passa alla foderatura. E lo stesso si fa anche con tutti i dipinti so-

(1) I foderatori parigini fanno un gran segreto della loro colla: ma, da quanto può ricavarsi dal Mérimée e dal Déon risulterebbe da un miscuglio di farina di frumento e di segala, glutine ottenuto con la bollitura della farina di linseme, e colla forte (vedi ric. n. 12).

(2) Sottil velo di seta.

pra imprimitura, salvo che con essi, prima di applicarvi la biacca ad olio, si otturano perfettamente con lo stucco tutte le mancanze e vi si applica la colla forte, come fu detto. Avvertesi però, che dall'aver veduto presso M. Kiewert alcuni dipinti, cui era stata tolta la vecchia tela, i quali erano già raffilati e stavano attaccati sopra una nuova tela assai robusta, tesa sur un telaio interinale, mi nacque il dubbio che quell'esperto operatore, allorchè vuol trasportare da una ad altra tela un dipinto, invece di applicarvi quel cartonaggio che descrivono gli scrittori, messi che abbia gli indicati pezzi di carta sopra i fori, vi attacchi una garza, poi, inumidendo la vecchia tela, la appiani coi ferri caldi, indi raffili il tutto e lo riporti sopra la tela tesa, nel qual modo si può con maggior sicurezza eseguire la estrazione della tela vecchia, ed il dipinto è già pronto a ricevere la nuova tinta ad olio ed a lasciare otturare i suoi fori.

§ 147. Tale è, per quanto potei rilevare sul luogo, il metodo francese. Ma, siccome espressi già la mia opinione sulla sconvenienza delle applicazioni oleose, così non posso ammettere nemmeno il rinforzamento delle mestiche con colori ad olio. E tale metodo da me si espose allo scopo che il lettore possa fare quei confronti che crede, e valutare secondo il suo intendimento le diversità che passano fra di esso e quello che ora vado proporre.

Riattaccamento alla tela dei dipinti che poggiavano sulla imprimitura.

§ 148. Allorchè la pittura di tali opere è stata posta perfettamente allo scoperto mercè la distruzione della imprimitura, e che furono risarcite le sue mancanze e venne con diligenza pulita, mantenendo sempre l'intelaggio

assicurato alla tavola d'appoggio con delle bullette, incollerai delle liste di carta sottile tutt'attorno al dipinto sopra quella parte della tela che necessariamente sporge dal dipinto stesso, avendosi tenuto la tavola di alcuni centimetri più grande della pittura, con la qual carta coprirai eziandio quella porzione di tela che fu rinversata sopra la grossezza della tavola. La quale operazione è indispensabile per impedire che il mastice, col quale si assicura la tela stabile contro alla pittura, possa penetrando attraverso a quei lembi di tela, farli attaccare alla tavola, ed ancora per non permettere che i lembi stessi aderiscano alla tela stabile, contro la quale devono imprescindibilmente essere compressi.

§ 149. Ciò fatto, assicura come puoi, la tavola d'appoggio sopra un tavolo più grande di lei: prendi il telaio interinale, che nell'interno dovrà essere grande non meno di sei centimetri in ogni senso più della tavola d'appoggio, e sul quale avrai già distesa la tela su cui dev'essere riportato stabilmente il dipinto (§ 222), soprapponilo alla tavola d'appoggio in modo che sporga egualmente da ogni banda e disponi da tre lati dei richiami, come, per esempio, lunghi chiodi o pezzi di legno, assicurati al tavolo, in guisa che, col loro soccorso, tu possa tôrre e rimettere con prestezza quel telaio precisamente nella stessa positura, senza tema di sbagliare o che riesca menomamente fuori di posto.

§ 150. Piglia di quel mastice composto di caseina e calce polverizzata indicato alla ricetta n. 16, che i chimici chiamerebbero **caseato di calce**, diluiscilo col latte quanto occorre in ragione della fittezza della tela, ed aggiungivi un poco di terra d'ombra, o d'altri colori minerali, acciò, quando è secco, acquisti la tinta della tela, che d'ordinario è greggia. La qual precauzione, non solo rende più appariscente la operazione, ma giova moltissimo anche all'effetto della pittura trasportata, poichè, essendo quasi

tutte le pitture che si trasportano, dal più al meno, sbullettate, i tanti punti bianchi, prodotti dal mastice che otturò quei forellini, producono un pessimo effetto. Passalo quindi allo staccio.

§ 151. Prendi una spazzola, ed intrisa leggermente in quel miscuglio, strofina con essa lestamente la pittura acciocchè aderisca bene ed ovunque, ed immediatamente con un grosso pennello piatto distendivi in abbondanza del miscuglio stesso, usando ogni diligenza acciò riesca eguale da per tutto. Al quale intento sarà bene, specialmente se il quadro è grande, che per questa operazione abbi almeno un aiutante. Dà di mano all'anzidetto telaio, mettilo a posto a seconda dei richiami, rinversalo sul dipinto, sovrapponi prestamente alcuni pesi ai suoi angoli, e subito, con dei panni ravvolti sopra di loro stessi, va strofinando e comprimendo ovunque, acciocchè la tela aderisca perfettamente, e quel mastice s'insinui in essa. Abbi del mastice stesso alquanto diluito col latte, e dove t'accorgi che ne trapeli meno che altrove aggiungivene un poco, acciò tutta la tela ne riesca egualmente inzuppata, e col palmo della mano, e con i detti panni, bagnati alquanto di latte, continua per alcuni minuti a soffregare comprimendo. Quando poi ti pare che la tela abbia bene ed ovunque aderito, prendi delle spugne che abbiano un lato piano, bagnale nel latte, spremile e con esse procura di asportare dalla tela tutta quella parte dell'accennato miscuglio che riesce alla sua superficie, lavandole spesso nel latte, e poi spremendole acciocchè assorbino, poichè quella inutile parte di mastice che riesce esterna, non farebbe che pregiudicare col rendere, senza scopo, grosso, rigido e pesante il quadro. Aumenta i pesi sul telaio e lascia il tutto in riposo in luogo asciutto e moderatamente aereato acciò secchi perfettamente.

§ 152. Se vi rifletterai, vedrai adesso quanto sia stata opportuna la prescrizione da me fatta, che la tavola d'ap-

poggio sia alquanto convessa (§ 94), poichè, mediante il solo sforzo che fanno quei pesi, che ponesti sul telaio, tu ottenesti che la nuova tela comprima ovunque ed incessantemente contro la pittura, nel qual modo ti assicurasti la sua perfetta adesione.

§ 153. Con la cascina unita alla calce tu formasti la più tenace fra le colle, quella che suggerisce lo stesso Cennino Cennini (1) per congiungere i vari pezzi delle tavole: diluendola col latte non fai che ritardare la sua presa onde aver agio di operare, ed aggiungendovi quel poco di colla forte vi dai una scorrevolezza mirabile, che tanto giova a ben distenderla, senza punto nuocere alla sua tenacità nè diminuire la pregievolissima qualità sua di non essere igrometrica al pari delle altre colle.

§ 154. Così farai con quei dipinti, dai quali togliesti per intiero la imprimitura, ma con quelli sui quali ne lasciasti uno strato ti comporterai bensì nell'identico modo, ma alla calce sostituirai di quel gesso, del quale si valgono i doratori per formare il letto all'oro prima di darvi il bolarmeno, il quale sia stato precedentemente polverizzato e stacciato. E ciò affinchè vi sia maggiore omogeneità fra la sostanza preesistente e la nuova (ricetta n. 15) (2).

§ 155. Allorchè vedi essere la tela apparentemente secca, il che accadrà fra un paio di giorni nell'estate, e quattro o cinque nell'inverno, leva le bullette che tenevano fermo l'intelaggio sulla tavola d'appoggio, solleva con prudenza il telaio e ponilo verticalmente acciò sieno esposte all'aria ambo le faccie dell'apparato, e lascialo così per un giorno o due. Giunto poi il momento destinato a scoprire

(1) *Trattato della pittura.* Capitolo 112.

(2) Riesce egregiamente anche l'unire in parti eguali calce e gesso. Ma in tal caso convien aumentare alquanto la dose della caseina (vedi ric. n. 16).

la pittura, poni il telaio orizzontalmente, e, con una spugna moderatamente intinta nell'acqua calda, bagna e strofina la tela dell'intelaggio, procurando di far disciogliere, e quindi asportare la colla che la tien legata: e continua così per una mezz'ora circa, avendo cura di mantener sempre bagnata quella tela, ma moderatamente, e che l'acqua non possa scorrere giammai giù dai bordi. Di tempo in tempo osserva se l'ammollimento è sufficiente, incominciando dagli angoli; e quando t'accorgi che la tela cede facilmente, riversala tenendo ferma la mussolina ed usando le diligenze suggerite al § 119, pel distacco dei dipinti dalla tela, che è quasi la identica operazione. Tolta la tela, ripasserai di nuovo sopra la mussolina la spugna stata bagnata poi spremuta, onde toglierne la colla rimasta, indi la riverserai essa pure, attendendo però che si ammollisca anche la sua colla acciò non opponga resistenza alcuna. Lava quindi prestamente e con ispugne risciacquate di frequente e bene spremute finchè vi rimane traccia di colla. Asciuga con vecchi panni di lino o di bambagia, e lascia in riposo, che l'operazione è compiuta.

Ma se brami che la tua operazione riesca ancor più appariscente e perfetta, quando il tutto è ben secco, prima di trasportarlo dal telaio interinale allo stabile, versa in un recipiente una parte di vernice di gomma-elastica (ricetta n. 3) e tre d'acqua di ragia, mischiala bene, immergivi una piccola spugna, spremila, e con essa strofina diligentemente tutta la tela, immergendola di nuovo in quel liquido se ve n'è bisogno. Quell'ombra di vernice, che per la sua natura elastica non può minimamente nuocere, renderà trasparente il poco mastice che rimane alla superficie e che imbratta la tela, la quale per tal modo, apparirà netta in guisa da non potersi comprendere con qual sistema sia stata attaccata.

Riattaccamento alla tela dei dipinti fatti sulla mestica.

§ 156. Per questa specie di dipinti convien fare una distinzione fra quelli, ai quali fu assottigliata di molto la mestica, e quegli altri, cui venne conservata per intiero, od almeno assai robusta. Per i primi non avrai che a ripetere perfettamente l'operazione additata in uno dei due paragrafi 148 e 154, secondo che ti parerà meglio valerti, della calce o del gesso ovver d'entrambi; e solo nel caso che la mestica sia stata ridotta tanto sottile da lasciar temere che la bianchezza del mastice traspaia e nuoca, prima di passare all'attaccamento vi applicherai una leggerissima mano del miscuglio medesimo, cui sia stato aggiunto un colore che lo riduca ad imitare la tinta della mestica. Gli altri invece, quelli cioè ai quali conservasti una mestica robusta, mentre puoi attaccarli essi pure nel modo istesso, io credo che sia per essi più conveniente il sistema francese alquanto modificato, che è il seguente:

§ 157. Prima di tutto raffila esattamente l'intelaggio là dove finisce la pittura: lava poi la mestica con una leggera dissoluzione di potassa (ric. n. 5), asciugala con pannilini vecchi e morbidi, indi applicavi con colla da foderatore (ric. n. 12), una mussolina od altro consimile tessuto di cotone, usando le debite diligenze acciò sia ben disteso. Ed allorquando è quasi perfettamente asciutto, raffilalo esso pure , stendivi la occorrente quantità della medesima colla, e riverserai sopra la tela stabile, già stata, come al solito, ben tesa sul telaio interinale. Comprimi moderatamente col pressoio, o con la paletta (fig. 7 e 8) incominciando lo sfregamento sempre al centro, facendo in modo che la colla esuberante l'effettivo bisogno scorra

verso la periferia ed esca, e raccogli con una spatola non solamente questa, ma eziandio quella che, penetrando attraverso la tela, monta alla superficie. Ed allorchè t'accorgi che la quantità esuberante il bisogno è uscita, il che si rileva principalmente dal formarsi sopra la tela delle specie di grumi o cannoncini di pasta, desisti, e pulisci la tela con un panno, e poni il telaio verticalmente acciò l'aria investa ambe le faccie, e giralo di tratto in tratto affinchè resti al basso ora un lato, ora un altro, pel motivo che il primo ad essicarsi è sempre quello in alto. Quando poi t'accorgi che la tela è bensì asciutta, ma non perfettamente secca, bagna e leva l'intelaggio nel modo già indicato, e ad esso sostituisci un foglio della solita carta, attaccandovelo con colla d'amido assai tenue; ed appena appassita, ripassa col ferro caldo, intromettendo sempre altro foglio di carta ed alternando la stiratura ora sul diritto, ora sul rovescio, e comprimendo ben bene acciocchè la pittura si appiani e divenga liscia. E se vi sono dei punti nei quali tardi a perdere l'indizio di quelle screpolature che aveva allorchè giaceva sull'antica tela. inumidisci alquanto in quei luoghi la carta e la tela, e continua la stiratura. Compiuta anche questa operazione, togli la carta, lava diligentemente il dipinto ed asciugalo, che tutto è terminato, nè altro ti rimane fuor che trasportare la tela colla relativa pittura dal telaio interinale allo stabile. E qui credo opportuno il farti osservare, che allorquando si adopera la colla, io reputo indispensabile l'intromettere sempre un tessuto di cotone fra la pittura e la tela, il quale, essendo di sua natura soffice, permette che s'incastrino in lui i fili ed i nodi della tela, i quali ove si ponessero ad immediato contatto col dipinto, vi farebbero un'impronta, che trasparirebbe sul diritto del quadro. Il qual pericolo non esiste allorchè i dipinti si attaccano col gesso o con la calce. la quale fa l'ufficio medesimo.

Di un trasporto eseguito da Agostino Govoni.

§ 158. In una nota del già ricordato opuscolo, che il signor Gaetano Giordani, cavaliere dell'ordine Piàno, ed Ispettore della R. Pinacoteca di Bologna, pubblicava nel 1840 sotto il titolo di *Cenni sopra diverse pitture staccate dal muro e trasportate su tela*, è citato un dipinto d'Innocenzo Francucci da Imola, stato trasportato dalla tavola alla tela da un certo Agostino Govoni bolognese. E siccome, da quanto potei rilevare dall'esame che vi ho portato, mi risulta che il sistema seguito da quell'operatore sia molto analogo a quello da me or ora indicato, così credo bene di farne un cenno, anche perchè questa, e quella già ricordata dal professore Goldoni (§ 91), sono le sole operazioni di trasporto dalla tavola fatte in Italia da Italiani che mi sia stato concesso di vedere.

Quel quadro appartiene alla R. Pinacoteca di Bologna, ma, non saprei per quali motivi, non fu mai esposto al pubblico, e solo dietro le mie istanze fu tratto dai magazzeni ove giaceva negletto ed ignorato, e dove ritornò ben tosto. Nella accennata nota, magnificandosi l'abilità dell'operatore non meno che l'esattezza dell'operazione, è detto semplicemente che il trasporto fu eseguito dal Govoni; ma avendo io insistito presso il cav. Giordani per ottenere degli schiarimenti, mi scrisse aver egli rilevato dagli atti dell'Accademia, che in realtà quell'operazione fu iniziata da un pittore sassone sino dal 1784, il quale, dopo aver distrutto la tavola ed essere giunto alla imprimitura di gesso, abbandonò il lavoro, che fu poi ripreso ed ultimato dal Govoni nel 1825. Avrei ben io desiderato di avere qualche dettaglio riguardante il metodo tenuto dal Govoni e le sostanze da esso impiegate, tanto più che il Giordani stesso avevami scritto d'essere stato

presente a quella operazione: ma nulla di positivo potei ricavarne, essendosene esso costantemente evaso col dir aver egli atteso mai sempre alla erudizione storica ed estetica dell'arte, alla tecnica non mai.

Abbandonai quindi ogni speranza d'aver ulteriori delucidazioni, ed essendo a Bologna al principiare del maggio 1864, mi recai ad esaminare la decantata operazione, bramoso di ritrarne qualche utile ammaestramento; ed ecco quel poco che mi risultò dal breve mio esame.

§ 159. Osservata davanti, quella operazione non offre titoli a censura, la pittura è piana, non ha rughe, ed eccettuate alcune piccole bollicine, è levigata quanto basta, e non vi è di molto alterato quel carattere speciale che hanno i dipinti in tavola: ma vista di dietro scorgesi che soffrì. Da quanto mi fu concesso vedere in un angolo, dove infracidì per essere stata lungamente appoggiata per terra in un magazzino umido, parmi avesse ragione il cav. Giordani quando scrivevami, che *l'assottigliatura dell'intonaco di gesso si vede tuttora,* poichè in qualche punto, ove il colore s'infranse, sembrommi di ravvisare le tracce del gesso. Resta poi a sapersi se quel gesso che vedesi tuttora sia parte dell'antica imprimitura stata *assottigliata e non levata,* come il Giordani scrivevami da prima, ovvero una nuova a quella sostituita da Govoni, come soggiunse dappoi, cosa impossibile a rilevarsi adesso. Sopra quel fondo è distesa una tela di lino sottilissima, che conservasi ancora bene aderente, ciò che non può dirsi dell'altra tela, molto più robusta, che il Govoni vi aggiunse per ottenere una sufficiente solidità, facendo uso di una colla assai meno tenace, la quale in molti luoghi staccasi dalla prima, formando delle grandi gonfiature. Ben poco posso dir delle colle adoperate poichè, se quella che unisce fra di loro le due tele mi sembrò di farina, nessun esame potei fare all'altra, non essendomi voluto arrischiare a porre allo scoperto alcuna parte della tela

fina, e meno ancora a farvi alcun assaggio per tema che ne soffrisse il corrispondente dipinto. Ciò per altro che par positivo è che sieno d'un'indole alquanto diversa fra loro, poichè, mentre la prima perdette quasi ogni forza di coesione, quest'ultima conservasi ancora tenace. Quindi, ove si prenda nel suo complesso, e si tenga conto anche del malgoverno cui fu condannata (cosa che in vero non fa grande onore ai Bolognesi, e molto meno a chi presiedette a quella Pinacoteca) è forza convenire che quella operazione fu eseguita in modo lodevole, e che colui che la condusse non meritava di essere così mal retribuito da suoi concittadini come lo fu il povero Govoni, cui per quella operazione si dettero poco più di cento franchi, e che dal Giordani stesso fu bensì compianto dopo morto, ma non già sorretto, nè tolto alla oscurità mentre era vivo.

Riattaccamento dei dipinti eseguiti sulla mestica, ai quali vennero fatte delle aggiunte, o vi furono innestati dei pezzi.

§ 160. Per questi dipinti (§ 125), ai quali prudenza vuole che non si assottigli di molto la mestica, ti comporterai precisamente nel modo indicato al § 157, salvo che alla mussolina aggiungerai una di quelle tele fine e rare, che i francesi chiamano *canevas*, la quale sia stata precedentemente lavata in acqua bollente, poi stirata, acciò non abbia a contrarsi più. La quale dovrà essere raffilata assieme alla mussolina quand'è soppassa, prima che il tutto sia applicato alla tela stabile. Se vi rifletterai, comprenderai facilmente che quel canevaccio, il quale riuscirebbe per lo meno superfluo altrove, qui torna di gran giovamento, perchè aggiunge all'altra tela la necessaria robustezza per impedire che in qualsiasi tempo abbiano da ricomparire i segni delle fatte aggiunte.

Modo di attaccare i dipinti alla tavola.

§ 161. Abbi la tua tavola d'ottimo legno, ben levigata, e perfettamente piana, la quale dovrà essere stata diligentemente molata con pomice bagnata, acciocchè le fibre e le barbe del legno, che si sollevano per l'umido, sieno tronche dalla pomice nè possano mai più rialzarsi; e che successivamente, quando fu bene asciutta, sia stata soffregata con una lima, onde toglierle quella eccessiva lisciezza che si opporrebbe ad una perfetta adesione di qualsiasi glutine; ed abbi del pari un cilindro ben dritto, lungo qualche centimetro più della larghezza della tavola, avente un diametro di circa dieci centimetri, attorno al quale sia stata avvolta della flanella assai ben distesa e unita in modo che non faccia gradino. Prendi il tuo intelaggio, ed attaccavi con colla d'amido delle fettuccie di carta su quella parte di esso che sporge oltre il dipinto, le quali riuscendo interposte fra la tavola e le liste della tela, impediranno che il mastice attacchi solidamente le liste medesime al legno; e quando sono asciutte, presentalo sulla tavola col dipinto verso di essa, e rinversane i lembi sulla grossezza di questa, avendo cura che il dipinto riesca nel bel mezzo, cosicchè la tavola sporga egualmente da ogni lato oltre il medesimo quel tanto che reputasti opportuno di tener la tavola più grande della pittura. Assicurane i lembi stessi contro la tavola con qualche bulletta, e quando l'intelaggio è bene allogato e disteso, aggiungi alcune bullette ad uno dei lati minori, infisse, già ci si intende, solo a metà, e viceversa ritogli quelle degli altri tre lati. Con la qual semplice operazione ti procacci un mezzo infallibile di riporre l'intelaggio al luogo stesso ed in un istante, allorchè sarà giunto il momento di attaccare il dipinto alla tavola. Ciò fatto pre-

para il tuo mastice di calce o di gesso legato con la caseina, di cui già si parlò (ric. n. 15 e 16): levane una porzione e diluiscila col latte, bagna moderatamente l'intelaggio affinchè, ammollendosi, divenga cedevole, ed assicura in qualche guisa la tavola sul pancone da lavoro acciò stia ferma durante la operazione. Alza l'intelaggio dalla tavola come faresti ad aprire un libro, e strofina diligentemente la tavola con quella mistura diluita acciò vi si appigli perfettamente in ogni punto, valendoti in ciò di una piccola spazzola assai dura. Ed allorchè t'accorgi che quel miscuglio non rifugge più dalla tavola in alcun punto, stendivi col pennello piatto in sufficiente quantità di quell'altro miscuglio più denso, e contemporaneamente il tuo aiuto faccia altrettanto sul dipinto, operando ambedue possibilmente solleciti, ma con esattezza. Rivolgi subito l'intelaggio contro la tavola, tenendolo ben teso, ma alquanto sollevato dalla parte opposta a quella assicurata con le bullette, e mentre il tuo aiuto tiene l'intelaggio in quella positura, tu prendi l'accennato cilindro, ed incomincando dal punto imbullettato, fallo rotolare comprimendo ed avanzandoti verso quella parte che l'aiuto tien sollevata, il quale le abbasserà di mano in mano che il tuo cilindro si avanza. È naturale, che operando in questo modo, non solamente ne uscirà tutta la parte esuberante del mastice, ma ne sarà eziandio espulsa tutta l'aria, alla quale si mantiene aperta la via alla uscita col mantenere rialzato l'intelaggio da quella parte verso la quale è cacciata. La qual cosa è della massima importanza, poichè, se rimanessero delle bolle d'aria, anche piccolissime, chiuse fra la pittura e la tavola, queste ben presto si dilaterebbero formando delle sempre crescenti gonfiezze, le quali finirebbero collo spaccarsi e cadere. Togli prestamente la parte del mastice che sortì, e ripuliscine il luogo con un pennello od una spugna: ripiega sulla grossezza della tavola i lembi dell'intelaggio,

assicurali, ben distesi, con delle bullette, e lascia il tutto in riposo.

§ 162. Così farai volendo adoperare il gesso o la calce: che se invece preferisci valerti della colla, non avrai che a ripetere per intero la medesima operazione, soffregando del pari la tavola con la stessa colla diluita. L'unica diversità sta in ciò, che prima di incominciare la operazione laverai con la potassa la mestica e vi applicherai la mussolina nel modo già detto, la quale servir possa di letto alla pittura; e che dopo, invece di abbandonare subito la operazione, strofinerai bene col solito pressoio, incominciando dal centro acciò ne esca tutta la colla esuberante il bisogno, indi passerai alla stiratura con ferri caldi, mantenendo inumidito l'intelaggio affinchè il calore, facendo liquefare la gelatina contenuta nella colla, e rendendo questa più scorrevole, meglio la distenda ed appiani.

In ambi i casi però, qualora la tavola non sia munita a tergo di forti traverse, sarà necessario porla sotto soppressa, od assicurarla ad un pancone col mezzo di morse, acciò non si curvi, a cagione dell'umido.

Esame di un trasporto eseguito dal signor Paolo Kiewert.

§ 163. E qui parmi che debba riuscire non discaro al lettor mio l'udire la narrazione genuina di una specie di autopsia che il caso ha fatto subire a due tavolette, il di cui dipinto era stato trasportato dall'antica asse di pioppo sopra una nuova di acajou per opera del signor Paolo Kiewert.

Queste due tavolette, che per loro forma si appalesano aver fatto parte d'alcuna di quelle ancone composte di parecchi pezzi, dai francesi chiamate *retables*, e furono

dipinte da Andrea Solari milanese, il di cui nome leggesi sopra un cartello, con quella grazia che informa sempre le opere di quel celebre pittore, hanno metri 0,30 di larghezza sopra metri 0.70 in altezza, e rappresentano, in mezze figure, i SS. Giovanni Battista e Caterina.

Sventuratamente questi due bei pezzi vennero assaliti da quella terribile malattia derivante dalla mancanza di coesione, che sopraggiunge spesso alle imprimiture di gesso, di cui tenni già parola, effetto della quale è il sollevarsi e lo staccarsi del colore. I possessori di esse procurarono di rimediarvi, e pare più d'una fiata, facendo appianare e riattaccare le vesciche o le scaglie sollevate, che quella malattia avea prodotte: ma con poco profitto, poichè, perdurando la causa, anche gli effetti non cessano mai di riprodursi, per cui nemmeno quelle alzature di colore non ismettono più finchè non si tolga il fomite della malattia, che è quanto dire non si isoli il dipinto, togliendone la vecchia ed inferma imprimitura. Quindi il nobile signor cav. Giacomo Poldi-Pezzoli, che impiega una piccola parte delle molte sue ricchezze nel raccogliere oggetti d'arte pregievolissimi d'ogni maniera, nelle di cui mani pervennero da ultimo, non badando a spese per salvarle, inviolle a Parigi al sig. P. Kiewert acciò ne eseguisse il trasporto. Assunse esso l'onorevole incarico, e dopo un congruo tempo rimandò tali dipinti trasportati nel modo che si è detto. Al giunger loro, l'aspetto di quei due capi era seducentissimo. Liscio il colore, piane le tavole aventi una grossezza di circa dodici millimetri, e posteriormente assicurate con una grata di legno d'abete simile a quelle da me descritte al § 50, eseguita a tutta perfezione e portante sopra un cartellino le indicazioni di chi la eseguì (1). Per cui il loro proprietario ne rimase oltremodo soddisfatto, e subito le dette da ristaurare al

(1) *Batlé layetier-emballeur.*

rinomato Cav. Giuseppe Molteni, che non cessava dall'encomiare la esattezza di quel lavoro. Ma la contentezza e le lodi ebbero una breve durata, poichè non passò un mese che si presentaron alcune piccole vescichette nel colore di entrambe, susseguite da lì a non molto da altre, e poi da altre ancora, le quali non solamente si accrebbero a dismisurare nel numero, ma ben'anco in grandezza, cosicchè ben presto quei poveri dipinti si trovarono ridotti in uno stato assai peggiore di quello in cui erano prima di viaggiare per Parigi.

Il Cav. Molteni, al primo apparire di quelle vescichette erasi proposto di appianarle ed assicurarle con i motodi comunemente usati: ma quando vidde il rapido loro aumentare ed ingrandirsi, anche in quelle parti ove non ve n'era traccia prima che le tavole si spedissero in Francia, reputò miglior consiglio l'astenersi intieramente dal porvi mano, e consigliò invece il nobile proprietario di affidar quelle tavole, tali e quali erano, al mio allievo Antonio Zanchi, già favorevolmente noto per le varie operazioni di trasporto ottimamente eseguite, acciò ne riportasse il dipinto sopra una tela.

Dall'esame il più attento che si è fatto a quelle due tavole, avanti di porvi mano, risultò che il male proveniva, non da una sola, ma da parecchie cause unite insieme; primissima delle quali era l'avervi conservata quella imprimitura che fu cagione primaria di tutti i mali. Infatti, due di esse cause si vedevano all'esterno, ed erano l'essersi ambedue le tavole ristrette quasi tre millimetri ed incurvate per oltre a due, rendendo concava la parte del dipinto; ed altre apparirono durante il lavoro dello Zanchi. Seguiamolo dunque e le vedremo.

Cominciò esso, dopo avere applicato alla pittura l'indispensabile intelaggio, dal distruggere intieramente la tavola; e quando incominciò a trasparire ciò che vi era di sotto, si scorse un corpo cinericcio, che in seguito si vidde

essere carta. Esaminando allora la grossezza che rimaneva ancora, prima di giungere al piano della pittura, e visto essere più d'un millimetro, si credette che fosse un cartoncino cilindrato: ma in progresso si verificò essere invece due fogli di grossa carta soprapposti uno all'altro, ed attaccati insieme con colla di farina, entro la quale era stata posta una dose di colla forte, i quali fogli in vari punti non aderivano fra di loro. Procedette lo Zanchi nella intrapresa opera di distruzione, ed al togliersi del secondo foglio di carta gli si presentò una *garza* (sottil velo di seta assai rado) assicurata con tanta dell'anzidetta colla, che i suoi interstizii ne erano riempiuti; e sotto di essa un'altra simile, alquanto più fitta e sottile, Ed allorchè tolse anche questa, comparve una tinta liscia, uniforme, color di nocciuolo, che si verificò essere ad olio.

Tutti gli astanti, cioè il nobile proprietario, l'operatore Zanchi, il Cav. Giuseppe Bertini professore di pittura nella R. Accademia, ed il Cav. G. Molteni pittore, ristauratore, e conservatore della Regia Pinacoteca, nel di cui studio si lavorava, credettero che quella tinta fosse stata dal Kiewert applicata alla pittura per rinforzarla ed ammollirla: ma io, che mi sovveniva di quanto lessi nel Déon ed udii dal sig. Le Roy (§ 137), posi in avvertenza lo Zanchi, esprimendo il dubbio che sotto vi fosse mantenuta la antica imprimitura di gesso. Nè mi ingannai, perchè, eseguitosi un piccolo saggio in un angolo, subito comparve il gesso.

Non oltre si andò quel giorno, ma il dì appresso l'operatore vidde essere comparse parecchie vesciche rotonde del diametro dai 12 ai 15 millimetri ciascheduna. Provò esso a perforare una con uno spillo, e trovò essere sottile; ed essendosi arrischiato ad alzarla, vidde che la vescica constava della sola tinta ad olio, ma che la imprimitura corrispondente era mossa; e così di tutte le altre. Lasciolle esso, e posesi invece a levar tutta quella tinta

col mezzo dell'alcool rettificato, onde non intaccare la colla stata applicata alla imprimitura. Compita la quale operazione osservò che in molti luoghi la imprimitura era screpolata, e quasi strappata dalla forza della colla che vi era stata aggiunta; e che sollevando quelle scaglie si scorgevano distintissimi tre strati di gesso. Il che dimostra non essere stata quella tavola ingessata col metodo voluto dal Cennini, ma aversi lasciato seccare uno strato prima di aggiungere l'altro, per cui non esisteva adesione vera fra di loro. Per uno dell'arte l'aspetto di quei miseri quadri, così ridotti, era interessantissimo. Si vedeva il gesso della imprimitura ora bianco, ora giallognolo, ora color nocciuola oscura, ora sano, ora screpolato. Qui appariva uno stucco nero, là uno verde, o rosso, o turchino, varii di sostanza e di età. E non meno varia era la durezza di quegli enti, poichè, senza tener conto degli stucchi, in alcuni luoghi l'olio della pittura era penetrato nel gesso ed avevalo consolidato al pari della pittura spessa; in altri aveva fatto minor presa: qui trovavasi in istato normale, là aveva perduto ogni consistenza. Nè ci voleva meno della abilità dello Zanchi per riuscire, come fece, a togliere tutti quei svariati ingombri, senza cagionar danno alcuno, e porre a nudo la pittura per riportarla poi sopra una tela col metodo gia indicato (§§ 148 e seguenti).

Dal numero poi e dalla disposizione dei molti strati di varie sostanze applicativi del Kiewert, e specialmente dalla circostanza che i due fogli di carta non aderivano perfettamente fra di loro, e che nella tinta ad olio vedevansi spiccatissime le impronte dei fili della garza, a me pare che si possa con sufficiente sicurezza desumere anche l'andamento tenutosi nella operazione. Egli, secondo ogni apparenza, distrutta che ebbe la tavola, non si curò punto della imprimitura, accontentandosi di darvi alcune mani di colla forte diluita, della quale, non penetrando nel gesso altro che la parte liquida, tutta la solida rimase e

s'indurì alla superficie. A questa aggiunse egli l'accennata tinta ad olio, che dalla sua intensità si rilevò essere stata ripetuta; e sopra vi stese le due garze, indi uno dei fogli di carta, scorrendovi sopra col ferro caldo acciocchè quelle sostanze avessero da appianarsi ed aderire meglio una contro l'altra. E fu, senza alcun dubbio, allora, che la garza, compressa dal ferro, si insinuò tanto profondamente nella tinta ad olio, la quale non contava una età sufficiente per essersi bene indurita, ed era resa ancor più molle dall'azione riunita dell'umido e del calore. Ed acciocchè quel cartonaggio avesse da aderire più tenacemente alla tavola, il sig. Kiewert attaccò prima al legno l'altro foglio di carta, poscia assicurò a questo il rimanente, nella ragionevole speranza che due fogli della medesima carta, aventi perciò una completa affinità fra di loro, dovessero perfettamente riunirsi, anzi quasi immedesimarsi.

Tale è l'istoria dei fatti, e tali le induzioni che se ne possono ricavare risguardanti l'andamento della operazione del sig. Kiewert: vediamo adesso quali utili conseguenze ed ammaestramenti se ne possano ritrarre.

§ 164. Dalla genuina narrazione, che ho fatta risulta: *a*) che il sig. Kiewert ha conservata la vecchia ed ammalata imprimitura; *b*) che per apportarle un qualche rimedio applicò ad essa alcune mani di colla forte, la parte solida della quale rimase e s'indurì alla sua superficie; *c*) che dopo la operazione del sig. Kiewert, la pittura poggiava sopra un letto di otto strati, composto di sei qualità di sostanze, senza contare le colle che le riunivano, cioè: 1° la vecchia imprimitura, 2° lo strato di colla forte, 3° la tinta ad olio, 4° le due garze, 5° i due fogli di carta, 6° la tavola di acaiou; e risulta del pari, che per mantenere diritte quelle tavole, il sig. Batté vi applicò delle grate di legno. Ora spero mi sarà concesso chiedere a chiunque abbia fior di senno, se fosse ragione-

vole lo sperare un buon risultato da una operazione sì complicata, risultante da tanti strati composti di tante sostanze differenti; se era possibile fosse mantenuto l'equilibrio fra un sì gran numero di materie igrometriche, non solo in grado diverso, ma ben'anche in diverso senso, come i tessuti e le carte, i di cui naturali movimenti sono in opposizione. Nè ciò basta, chè altri appunti sono inevitabili. Alla già malata imprimitura il sig. Kiewert applica uno strato di colla forte senza riflettere, che non potendo essa penetrarvi, e dovendo per ciò rimanere alla superficie, nell'essicare era forzata a contrarsi smuovendo anche la debole imprimitura cui era appoggiata, nel modo stesso che la colla medesima strappa gli affreschi dal muro; ed a quella colla aggiunge uno strato di colore ad olio, senza por mente, che non essendo la colla solubile nell'olio, ben poca adesione poteva sperarsi, poichè l'olio della tinta non poteva attraversare la colla pura, come attraversa alcune volte la imprimitura di gesso perchè temperata leggermente, e che perciò quell'inutile strato non serviva che ad aumentare lo squilibrio: riunisce i due fogli di carta, e non si garantisce che l'aria ne sia completamente espulsa, per cui la riunione riesce imperfetta: adotta il trasporto sulla tavola, e si vale di un legno poroso com'è l'acaiou di seconda qualità, il quale, in causa della umidità della colla, aumentata dall'assorbimento della carta, si dilatò momentaneamente per poi restringersi nell'asciugare ed incurvarsi cedendo alla forza contraente della carta; e finalmente, per mantenere diritte quelle tavole, ricorre ad un mezzo che non può riuscir bene, come ho già dimostrato al § 50.

§ 165. Il sig. Déon, nel più volte citato suo libro, dice che gli operatori italiani ignorano persino la parte scientifica de' loro travagli: che non potremmo ora dir noi dei francesi, se i loro luminari commettono sviste tali?... Ma l'uomo è di sua natura fallibile, e l'attribuire ad una na-

zione ed anche soltanto ad un ceto l'errore di un'individuo è cosa illogica ed irragionevole, come lo è il disprezzare un uomo perchè ha errato. E se qui ho con molta franchezza posto in luce tutto ciò che trovai di non commendevole nella operazione del sig. Kiewert, il feci. non già con animo di diminuire il merito a quel celebrato operatore, che io stimo e rispetto moltissimo, ma unicamente acciò il mio allievo possa dalle sviste altrui ricavare utili ammaestramenti per sè, precisamente come allorquando esaminai il metodo per distaccare dalla tavola i dipinti ad olio eseguiti sul gesso, immaginato dal Prof. Carlo Goldoni di Modena, il quale è mio connazionale, e della di cui amicizia mi compiaccio ed onoro. In fatti, ommesse le considerazioni di minor conto, chiunque vedrà emergere da questo racconto tre grandi verità, cioè, che la complicazione nuoce sempre, — che è vano lo sperare un buon risultato da una operazione del genere di quella, di cui si parlò, ove non si tolga la causa perenne del male, vale a dire la vecchia ed inferma imprimitura. — e che una buona tela è sempre preferibile alla tavola.

Modo di riattaccare i dipinti, nei quali il legno serve di fondo.

§ 166. Quando al § 110 si parlò del modo di staccare questa sorta di dipinti, ho detto essere necessario levarne in prima, con la carta trasparente, il così detto lucido. Assicura l'intelaggio a un lato della tavola come indicai al § 161, e su di esso appoggia il lucido che ne traesti, in modo che, riversato l'intelaggio sulla tavola, quel trasparente corrisponda alla pittura. Assicuralo interinalmente alla tavola con un paio di ostie, e rialzato di bel nuovo l'intelaggio solo, con la scorta del lucido marca sulla ta-

vola il contorno che corrisponde alla pittura. Togli il lucido, e soffrega la parte marcata della tavola con della colletta, liquida, ben calda, e carica di fiele. Prendi della colletta meno liquida del solito, ben calda, ed entro la quale sia stato messo dell'olio di noce nella ragione di una parte ogni dieci di colla prima che fosse disciolta; e mentre uno di voi la applica alla tavola nel luogo marcato, l'altro faccia altrettanto sulla pittura, ed immediatamente sia riversato l'intelaggio, precedentemente inumidito, contro la tavola, e compresso col cilindro nel modo già indicato. Abbi poi dei ferri moderatamente caldi, e con essi va ripassando l'intelaggio fino a che la colletta siasi quasi essicata. Soprapponevi allora un pannolino ed un'altra tavola e dei pesi, e lascia in riposo. Dopo alquanti giorni, levandone con diligenza l'intelaggio nel modo più volte ripetuto, troverai che il tuo dipinto avrà aderito perfettamente alla tavola, ed in guisa tale che, usando i debiti riguardi, potrai anche lavarlo e detergerlo dalla colla, e da qualsiasi altro imbratto.

Riattaccamento dei dipinti alle lamine ed alle pietre.

§ 167. Ebbi già ad avvertire al § 115, parlando del distacco dei dipinti dalle lamine metalliche e dalle lastre marmoree, esser quello un caso più ipotetico che pratico, essendochè i vantaggi che ne risultano non istanno a pari alle difficoltà ed ai pericoli che incontrar si denno. Ma se mai ti fosse venuto il capriccio di tentare quella operazione, e volessi riattaccare il dipinto che ne ottenesti, non hai che a comportarti nel modo indicato nel paragrafo precedente, assicurando l'intelaggio alla pietra od al rame con ceralacca invece di bullette. Avverti solo

che sì il metallo che il marmo non denno essere eccessivamente lisci acciò la colla vi si appigli meglio.

§ 168. Con questo paragrafo a me pare di avere esaurito tutto ciò che spetta al vero trasporto dei dipinti non murali: ma prima di passare a trattar del rilievo degli affreschi, credo opportuno di qui innestare quattro operazioni, le quali, sebbene non appartengono propriamente al trasporto dei dipinti, perchè non si isola la pittura pure vi si accostano di molto. Esse sono: 1° il distacco dalla tavola o dalla tela delle carte dipinte ad olio che vi furono incollate, 2° egualmente delle tele dipinte pure ad olio, 3° lo stesso delle pergamene, 4° il distacco dal vetro dei dipinti ad olio eseguiti sopra taffettà od altre consimili stoffe.

Distacco dalla tavola o dalla tela delle carte dipinte ad olio.

§ 169. Mi avvenne un giorno, con mia grande sorpresa, di udire un vecchio amatore e negoziante di quadri magnificare la bravura di un foderatore parigino, il quale nel breve spazio di tre soli giorni, aveagli tolto da vecchie e malconcie tele, riportandoli sopra tele nuove, tre studi correggieschi eseguiti sulla carta. Ma il valent'uomo, quanto era forte nella conoscenza degli autori, altrettanto era addietro in quella delle pratiche dell'arte, per cui non s'accorgeva che lo scaltro operatore, onde spillargli maggior copia di denaro, aveagli venduto lucciole per lanterne. Imperciocchè non v'ha forse in tutta l'arte del foderatore operazione più facile di questa.

§ 170. Essendo la carta di sua natura già levigata, non ha d'uopo di alcuna preparazione per dipingervi sopra. Per ciò il pittore o dipinge senz'altro su di essa, od al più, vi applica una mano di biacca od altro colore stem-

perato nell'olio, il quale gli serve di fondo, e giova eziandio a saziare l'azione assorbente della carta, che altrimenti produce un incomodo prosciugamento. È chiaro adunque che quell'olio, il quale viene assorbito dalla carta, la rende impermeabile all'acqua, nella quale si può senza pericolo alcuno immergere.

§ 171. Quindi se il quadro è piccolo ed hai un recipiente capace a contenerlo versavi dell'acqua tiepida, e sommergivi pure liberamente il tuo quadretto senza tema alcuna: ma se esso è grandicello o non hai recipiente adatto, ti converrà ricorrere ai panni bagnati. Ma qui bisogna fare una distinzione: se la carta fu incollata sopra tela, non hai che a distenderla sopra un tavolo, e porre su di questa dei panni abbondantemente bagnati d'acqua tiepida; se invece fu incollata sopra un'asse, e specialmente se questa è grossa ovvero di legno duro, dovendo l'acqua attraversarla per giungere alla colla, è necessario assottigliarla quant'è possibile con la pialla; così pure converrà soprapporre ai panni una tavola sprangata caricata con forti pesi, affinchè non permetta che la assicella, cui è ancora adesa la carta, si curvi in causa dell'acqua, potendo ciò cagionar danno alla pittura. Lascia il tutto, sì nell'un caso come nell'altro, in tale posizione per il tempo necessario al completo ammollimento della colla, che per la tela sarà brevissimo, indi leva la carta, che si staccherà quasi spontaneamente, puliscila con una spugna dai resti della vecchia colla, e passa al relativo riattaccamento.

Modo di attaccare alla tela od alla tavola le carte dipinte ad olio.

§ 172. In qualunque modo tu voglia riattaccare la tua carta dipinta devi sempre incominciare dall'applicare alla

pittura la solita carta sottile che serve alla sua difesa durante la operazione; e per riportarla sulla tela devi aver pronto un telaio interinale, le cui dimensioni interne superino di quattro o cinque centimetri in ogni senso quelle della carta, sul quale telaio sia stata tesa una buona tela di lino fina ma robusta e senza nodi (§ 223). Poni la carta su una tavola od un pancone ben piano e liscio e con colla da foderatore (ric. n. 12) attaccavi una mussolina nel modo già più volte indicato; e quando essa è soppassa raffilala in linea con la carta. Aggiungivi dopo di ciò altra colla simile, sovrapponivi la tela tesa sul telaio avendo cura che riesca nel mezzo, e strofina col pressoio comprimendo fortemente, e sempre incominciando dal centro. Quando poi t'accorgi che della colla n'è uscito abbastanza, desisti, leva con la spatola la colla che si sparse attorno, pulisci meglio che puoi la tela con un panno, ed attendi qualche ora, ripassando in seguito con un ferro moderatamente caldo, e sempre intromettendo un grosso foglio di carta, acciocchè il tutto meglio si appiani, alternando la stiratura ora da un lato, ora dall'altro. Ed allorchè il tutto è ben secco, leva la carta stata posta a riparo della pittura, lava con ispugna ed acqua tiepida, e la operazione sarà compiuta. Qualora poi amassi di riportarla sopra una tavola, non avresti che a seguire il metodo indicato al § 162. Ed ove la carta dipinta fosse in più pezzi, ovvero volessi farvi delle aggiunte, ti converrebbe coprire il dipinto con una carta più solida della ordinaria, ed avvicinare i varii pezzi, già raffilati, assicurandoli sopra la carta stessa col mezzo di una buona colla d'amido, lasciali asciugare bene, poi molare le congiunzioni con la pomice bagnata d'acqua di ragia, affinchè non vi sia alcuna diversità di grossezza fra i pezzi che si combaciano, pulirli quindi con l'alcool, ed applicare al tutto la mussolina della quale si parlò. E qualora tali carte dipinte debbansi riportare su tela, converrà porre sopra

le congiunzioni le fettuccie di carta prescritte al §§ 241, 242, affinchè non possano mai disgiungersi, e ciò prima di applicarvi la mussolina.

Staccamento dalla tavola delle tele dipinte ad olio statevi incollate.

§ 173. A chi non è versato nell'arte nostra questo caso sembra del tutto simile a quello di cui abbiamo qui sopra parlato, ma in realtà è tutt'affatto diverso. Già, parlandosi del distacco dei dipinti dalla tela (§§ 118 e seguenti), feci vedere come alla massima parte delle tele sia stata applicata una mano di colla di farina prima di porvi la imprimitura o la mestica, di maniera che, ammollendo con delle bagnature quella colla, si può con tutta facilità toglierne la tela senza pregiudicare al dipinto che rimane attaccato all'intelaggio. Quindi chiunque vi rifletta comprenderà, che se noi avessimo ad immergere nell'acqua una tavola cui fu attaccata una tela dipinta, od anche semplicemente da praticarvi delle bagnature sufficienti ad attraversare la tavola stessa, sia pure essa sottile, e ad ammollire la colla che la lega alla tela, sarebbe assolutamente impossibile il limitare l'azione dell'acqua in guisa, che avesse da giungere unicamente alla colla che sta fra la tavola e la tela, senza estendersi anche a quella che riesce fra la tela e la pittura, e ciò a motivo specialmente della porosità della tela, e della azione assorbente della medesima. Dal che ne deriva, che il sommergere nell'acqua, ed anche solo il bagnar molto un dipinto in tela stato incollato sopra una tavola, tornerebbe lo stesso che perderlo, poichè, ammollendosi la primitiva colla, tutta la pittura si staccherebbe dalla tela, ed essendo senza alcuno appoggio, anderebbe dispersa.

§ 174. Allorquando adunque ti si presenta il non infrequente caso di dover distaccare dalla tavola qualche tela che vi fu incollata, è mestieri che, dopo aver distesa sulla pittura una mussolina che la difenda, assicuri con le morse la tua tavola contro un'altra ben piana e liscia, e che col mezzo degli opportuni ferri passi alla distruzione della medesima nel modo indicato al § 96, essendo però molto circospetto e parco nel bagnare allorchè trattasi di togliere gli ultimi rimasugli del legno. Terminata la quale operazione e pulita diligentemente la tela non ti rimarrà che foderarla nel modo che indicherò a suo tempo (§§ 247 e seguenti).

Distacco dalle tavole delle pergamene dipinte ad olio.

§ 175. Questo caso presenta dei pericoli ancora maggiori di quelli accennati a riguardo delle tele, perchè non si può fare il minimo uso dell'acqua, pel motivo che la pergamena, quantunque dipinta ad olio, al contatto dell'acqua, subito si ammollisce, e si dilata sciupando il dipinto che non la può assecondare. Dovendo quindi operare sopra alcune di esse, incollerai sul dipinto un foglio di carta, non troppo grossa ma robusta e tenace, bagnandola prima e lasciandola quasi asciugare ed adoperando della colletta densa quanto occorre, e carica di miele, per diminuire le umidità. Poscia, tenendola nel modo solito assicurata ad una tavola d'appoggio, distruggerai diligentemente coi ferri tutta la tavola, valendoti della pomice ed acqua di ragia per gli ultimi rimasugli, ed ancora del bistori curvo, affilatissimo ed adoperato con molta circospezione per non intaccare la pergamena.

Modo di riattaccare alla tavola le pergamene dipinte ad olio.

§ 176. Preparata la tavola nel modo già più volte indicato, strofinerai prestamente la pergamena con della colletta; e contemporaneamente il tuo aiuto stenderà sulla tavola della colletta piuttosto densa. Vi adagierai sopra la pergamena; tenendola rialzata da una parte e comprimendola col cilindro come indicai al § 161, ed immediatamente, intromessovi un foglio di carta grossa, vi passerai sopra col ferro tiepido (1) affinchè la umidità, anzichè alzarsi, svapori dalla parte opposta, e la colla si essichi più presto che sia possibile. Asciutta che sia, inumidirai moderatamente la carta di difesa, se ve la ponesti; ed ove duri fatica a staccarsi, non la forzerai, nè bagnerai di soverchio, ma col polpastrello delle dita o con una pezzuola umida la sfregacciolerai riducendola in piccoli cannoncelli, col quale espediente la distruggerai tutta senz'essere costretto a bagnar troppo. Lava la pittura con una spugna stata intrisa d'acqua tiepida, poi spremuta, asciugala e passa il tutto al ristauratore.

Modo di staccare dal vetro i dipinti ad olio eseguiti sul taffettà.

§ 177. Fra queste specie di dipinti ve n'ha alcuni che furono eseguiti sulla stoffa senza alcuna precedente preparazione, ma sono rarissimi e conosconsi subito perchè

(1) Bada che il ferro sia appena tiepido, poichè se fosse caldo, la pergamena subito si arriccierebbe.

le masse del dipinto traspaiono al rovescio, e perchè vedesi la stoffa impregnata dell'olio che assorbì. Per questi siamo all'identico caso dei dipinti sulla carta, e si ponno quindi impunemente lasciar sommersi nell'acqua, sino a che la gomma che li tiene aderenti al vetro non siasi perfettamente disciolta. Ma per la massima parte sono eseguiti sopra taffettà, o stoffe analoghe, alle quali fu prima applicata la colla d'amido e poscia una leggerissima mestica di cerusa, la qual cosa ci trasporta al caso delle tele incollate sul legno, delle quali parlammo ai §§ 173 e 174. Giova però osservare, che qui trattasi di ammollire, anzi disciogliere, non la colla che tiene la tela assicurata alla tavola, ma bensì la gomma che fa aderire la pittura al vetro, per cui, non potendosi far penetrare l'acqua attraverso di esso, non havvi altro mezzo fuorchè farvela entrare dalla periferia e dalle spezzature del vetro, se questo è rotto, il che porta la necessità di lasciarvelo lungamente sommerso. Ma, prima di far ciò, bisogna ottenere che l'acqua non possa invadere il taffettà e giungere per quella via alla colla che sta fra esso e la pittura, poichè ove questa si ammollisse, la pittura, rimasta senz'appoggio, andrebbe perduta. Per raggiungere adunque il tuo intento applicherai al taffettà due o tre mani di vernice di gomma elastica (ric. n. 3) che lo renderà impermeabile all'acqua. Ed affinchè alla periferia l'acqua possa penetrare fra il vetro e la pittura, ma non fra la pittura e la stoffa, tu, con la punta d'un tagliente ben sottile, passerai fra il vetro e la pittura, distaccandola diligentemente per un millimetro o due al più tutt'all'ingiro; e con un piccolo pennello bagnerai della stessa vernice la grossezza del taffettà per impedire che l'acqua si insinui fra esso e la pittura, ponendo un pezzetto di carta od altro fra la pittura rialzata ed il vetro acciocchè quella vernice non penetri fra di loro, impedendo che l'acqua vada a disciogliere la gomma. Dopo di ciò getta pure il

tuo quadretto in un barile d'acqua, e lasciavelo finchè t'accorgi che la gomma è disciolta, e che il taffettà col suo dipinto può essere sollevato dal vetro senza difficoltà. Quando poi avrai ottenuto questo intento, ed avrai detersa ed asciugata la pittura, la ristaurerai se ve ne sarà d'uopo, ed osserverai se più ti convenga assicurarla sopra un cartoncino od una tavoletta, nel qual caso ti comporterai come fu indicato al paragrafo precedente, ovvero rimetterla sul vetro operando come qui in appresso.

Modo di attaccare al vetro i dipinti ad olio eseguiti sul taffettà.

§ 178. Questa operazione è facilissima, e non esige che un poco di diligenza, la quale rendesi vie più necessaria allorquando il vetro è, come d'ordinario, alquanto concavo. Pulisci bene la pittura con una spugna stata immersa in acqua tiepida e poi spremuta, poscia asciugala ed ungila d'aglio (1), col mezzo di una pezzuola contenente spicchi pesti, ovvero fregando su di essa uno spicchio d'aglio tagliato per lo suo mezzo; e col polpastrello delle dita va stropicciandola affinchè quella unzione sia generale ed eguale in ogni punto. Prendi due parti di gomma arabica polverizzata, ed una di zucchero candito ridotto parimenti in polvere, mischiali bene, ponili in un vasetto, versavi dell'acqua calda e rimescola acciocchè le polveri si disciolgano e se ne formi una colla della densità del miele (2). Di questa mettine la quantità neces-

(1) L'uso dell'aglio, per assicurarsi una perfetta adesione contro i corpi lisci ed untuosi, mi venne suggerito dal celebre pittor paesista Pietro Ronzoni sino nel 1817.

(2) Se vi aggiungerai alcune goccie di fiele bovino sarà bene.

aria nel centro del vetro, applicavi il dipinto e tosto con le mani comprimi e stropiccia, incominciando dal centro e diramando le fregagioni alla periferia, ed agendo in modo che la gomma si distenda da per tutto sottilmente, nè vi rimanga imprigionata alcuna bolla d'aria; e continua la fregagione sino a che la gomma siasi quasi seccata acciò il taffettà non abbia forza da sollevarsi staccandosi dal vetro. E con ciò avrai finito. Bada poi che il dipinto non deve essere verniciato, servendo di vernice la gomma ed il vetro.

CAPITOLO III.

Del trasporto dei dipinti dal muro

Nozioni preliminari.

§ 179. Anche questo argomento non ha alcuna attinenza con l'arte del risarcitore. Tuttavia credo opportuno di qui innestarlo perchè sta, in certa guisa, fra quell'arte e quella del foderatore, della quale ci occuperemo in seguito.

§ 180. In tre generi principali possonsi classificare le pitture che si eseguiscono sul muro, cioè: 1° dipinti all'olio, a vernice, ed a cera; 2° dipinti a tempera ed a guazzo; 3° dipinti a buon fresco. Intorno ai due primi non mi tratterrò che pochissimo, ritenendo che il più sicuro modo per trasportarli da un luogo ad un altro sia quello di segare il muro e circondarlo e serrarlo con cerchi di ferro; e qualora il dipinto sia di piccola estensione, procurare di conservarne il solo intonaco, che verrà poi assicurato col gesso sopra una ardesia o lavagna. Viceversa mi occuperò a lungo del distacco dei freschi, che riesce a meraviglia, i quali per buona sorte son quelli

che in Italia costituiscono, non solamente il numero massimo, ma ben'anco il più importante di tutti i generi di pittura murale (1). Ed acciocchè tale mia apparente parzialità sia giustificata, mi sia lecito dare anzitutto una succinta idea dei tre generi di pittura sopraindicati.

Diversità che passa nel modo di dipingere a tempera, a guazzo, a fresco e ad olio.

§ 181. Molti scrittori, fra i quali parecchi vocabolaristi, hanno confuso insieme la pittura a guazzo con quella a tempera, ed altri invece vi hanno introdotta una nuova distinzione, separando da quella a tempera la pittura a colla. Ed io sono di un'opinione diversa ancora, poichè ammettendo che questi generi di pittura debbansi dividere in due, ritengo fermamente che da un lato debba stare il guazzo e dall'altro la tempera, nella quale comprendo pure il dipingere a colla, perchè anche la colla non è che una tempera, vale a dire una sostanza che serve a legare i colori. In fatti, dai migliori scrittori in fatto di belle arti chiamasi **temperare i colori** tanto il porvi la colla, quanto l'uovo, il lattificio del fico, la gomma o qualsivoglia altra sostanza che serva al medesimo scopo. E la diversità che corre fra la tempera ed il guazzo sta in ciò, che, anche astrazion fatta dell'aggiunta di un glutine nella prima e non nel secondo, la pittura a tempera ammette ogni sorta di colori, meno il bianco di calce, ed è applicabile a qualsiasi fondo esclusi unicamente quelli di calce; mentre all'opposto il vero dipinto

(1) Michelangelo chiamava l'affresco la **pittura degli uomini**, volendo significare esser quella, nella quale l'uomo può meglio spiegare il proprio ingegno.

a guazzo non può farsi che sopra un intonaco di calce nuovo e nudo, ma secco, e per ciò con quei soli colori che reggono agli alcali, i quali vengono disciolti in acqua pura, senza l'aggiunta di alcun legame. Chiamasi poi dipingere **a buon fresco** lo stendere i colori, distemperati in acqua semplice sopra un intonaco di calce fresco, cioè appena messo. E la pittura all'olio e quelle a vernice ed a cera non diversificano essenzialmente fra di loro se non in questo, che, mentre i colori della prima sono stemperati in un olio fisso, che d'ordinario è quel delle noci, per distemperare quelli delle altre è mestieri valersi di un olio etereo, come, a cagion d'esempio, quello di terebentina, detto comunemente acqua di ragia, cui, attesa la sua tenuità, si aggiunge una resina o della cera, sostanze entrambe facilmente solubili negli olii eterei. Le quali pitture, compresa anche quella ad olio, qualora vogliansi eseguire sul muro, si usa quasi sempre di porle sopra un intonaco di calce o di gesso nuovo, ben levigato e perfettamente secco, entro il quale si fa penetrare col fuoco quelle fatte con la cera, oggi impropriamente chiamate **encausto**.

Conseguenza delle accennate diversità.

§ 182. Da questi cenni potrà ognuno rilevare che le pitture a tempera ed a guazzo non sono che soprapposte alla imprimitura od all'intonaco, e che per ciò conservano intatta la loro proprietà di disciogliersi immediatamente al contatto dell'acqua — che quella a fresco, immedesimandosi, fino ad un certo punto, con la calce dell'intonaco fresco, e identificandosi con essa, diventa insolubile a tal punto da poter reggere, non solo alle lavature, ma ben anco, e per dei secoli, alle intemperie atmosferiche, quantunque non vi sia un assoluto legame, che tenga in-

dissolubilmente assicurato il colore all'intonaco (1); e che al contrario, quelle pitture ad olio, a vernice ed a cera, che si eseguirono sopra un fondo nudo, sia di calce, sia di gesso, debbono ad esso necessariamente aderire con grande tenacità perchè vi penetrano in parte unitamente agli olii loro. Dal che ne deriva, che, mentre le pitture a tempera ed a guazzo, lasciate come sono, non si possono col mio processo staccar dal muro e riportare sopra tela od altra materia, pel motivo, che essendo solubili nell'acqua, non si ponno trattare con essa: e che quelle ad olio, a vernice ed a cera, in via ordinaria, non è possibile staccarle da quel letto, cui si sono tanto tenacemente aggrappate, quella a fresco è la sola che si presti costantemente e perfettamente al distacco, pel motivo che divenne insolubile nell'acqua senza immedesimarsi di troppo col muro, entro il quale non potè penetrare perchè

(1) La calce, allo stato naturale, cioè di pietra, trovasi combinata all'acido carbonico e ad una piccola quantità di acqua detta d'idratazione, e chiamasi **carbonato di calce**: ma qualora venga sottoposta ad un'alta temperatura entro fornace, perde la sua acqua d'idratazione e l'acido carbonico, e si tramuta in **ossido di calce,** il quale, ove sia bagnato, sviluppa molto calorico, riprende l'acqua perduta, si gonfia, si polverizza e si discioglie nell'acqua. Lasciata poscia esposta all'aria indurisce; e riprendendo dall'atmosfera l'acido carbonico perduto nella cottura, riacquista quei caratteri che aveva in origine, fra i quali havvi pur quello della insolvibilità nell'acqua. Ecco il motivo pel quale la pittura a fresco, che si immedesimò con l'intonaco di calce appena messo, ed i di cui colori sono pressochè tutti, qual più, qual meno, mescolati con la calce, acquista essa pure le proprietà della calce medesima, ed è per ciò insolubile nell'acqua, il che non succede col guazzo, che fu semplicemente soprapposto ad un intonaco secco, e meno poi ancora alla tempera, la quale d'ordinario poggia sopra uno strato di gesso.

l'acqua, che già invadeva l'intonaco fresco, non le permise d'entrarvi. In fatti, ove si esamini con attenzione una pittura a fresco, si scorge chiaramente essere essa costituita da una serie di strati, i quali aderiscono bensì l'uno con l'altro, e contro l'intonaco, ma senza che si possa dire che formino con questo quasi un corpo solo, laddove le pitture ad olio, a vernice ed a cera, che si insinuarono nel letto loro, formano un tutto con esso lui.

§ 183. Ma quantunque il distaccare dal muro le pitture eseguite ad olio sia cosa sempre difficile ed incerta, ed il più delle volte anche impossibile, pure vi sono dei casi nei quali si può ottenere, poichè fra i tanti sistemi che si usano per prepararvi il letto ve n'ha taluno che non si oppone al loro distaccamento. In fatti, mentre, per l'ordinario, chi vuol dipingere ad olio sopra il muro preferisce un intonaco semplice di calce e rena fina, ben secco e nulla più, vi sono di quelli che usano dei sistemi affatto diversi. Cennino Cennini, nel suo trattato della pittura, ordina d'intonacare tutta quella parte di muro che si vuole dipingere ad olio, come se si trattasse di effigiarla a fresco col suo sistema, di applicarvi una mano di colla bene inaquata, ovvero un uovo intiero sbattuto insieme a del lattificio del fico del pari inaquato, di attendere un giorno, poi dipingere. Alcuni invece, messo l'intonaco, lo lisciano col passarvi sopra la cazzuola, ed appena incomincia a soppassare, vi dipingono ad olio. Altri, lisciato che abbiano l'intonaco nel detto modo, lo lasciano ben seccare, ed altri, prima di dipingere, vi applicano alcune mani di vernice copale, sulla quale stendono i loro colori quand'è secca. Tal'altri sopra l'intonaco stendono un letto di gesso temperato con colla, sul quale, dopo averlo appianato coi rastiatoi, dipingono nel modo stesso che si fa sopra le tavole impresse di gesso. Altri sopra l'intonaco d'arena ne mettono uno sottilissimo com-

posto di calce e marmo polverizzato, lo lisciano con cazzuola, vi applicano parecchie mani di sapone disciolto in molt'acqua, poi lo soffregano con dei ferri caldi sino a che sia asciutto e divenuto lucido. ed allorquando è ben secco vi dipingono ad olio: ed alcuni, prima di stendervi i colori, vi danno alcune mani di vernice copale. Ed il signor Mérimée ci fa sapere che in Francia, dove la pittura ad olio sui muri è in grande uso, si costuma di saturare l'intonaco con l'olio di linseme bollente, lasciando poscia seccare, ovvero di applicare all'intonaco una specie di mastice composto d'olio di lino ispessito, calce, biacca ed arena finissima o mattone pesto, il qual mastice, nel seccare diventa durissimo; e ci disse che esso preferisce il sistema, col quale i celebri chimici D'Arcet e Thénard prepararono, nell'interno della cupola di S. Genovieffa, il fondo sul quale Antonio Gros dipinse la santa titolare che riceve gli omaggi dei re di Francia, il qual sistema consiste nel far riscaldare il muro, finamente intonacato, nell'applicarvi, ben caldo, un miscuglio composto di una parte di cera disciolta in tre d'olio di semi di lino stato precedentemente cotto insieme ad un decimo del suo peso di litargirio, e nel continuare il riscaldamento e le unzioni fino a che il muro più non assorba. Altri usano dei metodi diversi ancora, che lungo ed inutile sarebbe l'accennare.

§ 184. Ognun vede adunque essere infiniti i modi adoperati per preparare il fondo sul quale si vuol dipingere sul muro: ma, qualora ci si rifletta bene, si scorge chiaramente che tutti dividonsi in due sole classi, nell'una delle quali stanno que' pochi, secondo i quali gli olii o le vernici non ponno penetrare nell'intonaco, vale a dire che si applicano all'intonaco ancor bagnato, e nell'altra gli altri tutti. Ed ognuno può quindi comprendere, che mentre è assolutamente impossibile distaccare quei dipinti, l'olio dei quali, o quel del loro letto, penetrò nel-

l'intonaco (1), non è altrettanto impossibile il distacco di quegli altri, cui l'acqua, che già invadeva l'intonaco, non permise di insinuarvisi. Ma se, a mio avviso, esiste la possibilità di distaccarne alcuno, chi ci fornirà il criterio necessario per distinguere, in mezzo a tanta varietà di sistemi, qual sia quel dipinto che si può staccare, e qual no?... E questa insuperabile incertezza è quella appunto che mi induce a dissuadere il mio allievo dall'assumersi il trasporto di qualsiasi dipinto ad olio eseguito sul muro. So che v'hanno taluni, i quali vantano di saper trasportare dal muro qualunque dipinto ad olio: ma una fatale esperienza m'ha insegnato a non fidarmi troppo facilmente delle millanterie altrui; e tanta minor fede presto a questa, in quanto che non mi accade mai di vedere ed osservare alcuna di tali operazioni. Fortunatamente però in Italia siffatte pitture sono talmente rare, che non giova nemmanco occuparsene (2). Basti dunque il dire, che qualora il mio allievo s'imbattesse in alcuna di loro, e volesse tentare il trasporto, non avrebbe che ad aggiungere un poco di fiele bovino entro la colla dell'intelaggio (ricetta n. 6), seguendo nel rimanente le pratiche stesse che additerò pel trasporto dei freschi.

§ 185. E relativamente al trasporto delle pitture **a guazzo**, dette anche **a secco**, debbo avvertire, che allo stato loro naturale non si ponno, col metodo mio, distaccare dal muro e mettere in tela, perchè essendo solubili

(1) Convien por mente, che per **distaccare i dipinti** intender si deve toglier dal muro il solo strato della pittura, non già levare insieme con essa anche il corrispondente intonaco.

(2) Giova avvertire che non sono da confondersi le vere pitture ad olio con quelle a fresco state ad olio semplicemente ristaurate, le quali, di solito, si prestano al distacco perchè l'olio del ristauro non potè molto penetrare a traverso degli strati della pittura a fresco e dalla sottostante calce già induriti.

nell'acqua, non sopportano nè le colle dell'intelaggio, nè le successive abluzioni: ma che per altro non è impossibile il predisporle e renderle atte ad essere operate al pari d'un fresco, riducendole prima insolubili nell'acqua. Il che ottiensi col farvi penetrare del latte, e meglio ancora una dissoluzione di silicato di potassa (1). Il cav. Giordani, alla nota num. 47 dei già citati suoi *Cenni*, dice che quella medaglia dipinta da Guido Reni in una volta del palazzo Zani, ora Pallavicini, in Bologna, che per ordine di quest'ultimo fu trasportata in tela dal sig. Giovanni Rizzoli, era, *non a buon fresco*, bensì *a secco*. Ma qual prova adduce egli di ciò? Nessuna: anzi la stessa autorità del Malvasia, da lui citato, sta contro una tale asserzione. Imperciocchè quel biografo dice chiaramente che Guido, non essendo riuscito nel dipingere a fresco alcune figure sulla facciata del palazzo pubblico: ed avendo perciò dovuto rifarle ad olio, si rivolse a Gabriele Ferantini, *buon frescante*, il quale *gli mostrò il modo di comporre le mestiche, di oprarle con franchezza, pigliare il tempo della calce, e assicurarsi delle mutazioni ed effetti, comunicandogli con dabbenaggine, sincerità ed amore ogni artificio e segreto;* che *fu allora, che operò con tanto brio e facilità le sei belle virtù* nell'atrio superiore del palagio pubblico, e che *fece successivamente nel palagio de' signori conti Zani in stra' Stefano, nella vôlta della nobile sala, le tre figure grandi al naturale, rappresentanti quando viene separata la luce dalle tenebre*, quelle appunto dal Rizzoli trasportate sulla tela. Dietro le quali parole del Biografo bolognese parmi sia lecito a chiunque il porre in dubbio la

---

(1) Questo prodotto chimico può servire eziandio, misto a colori minerali macinati con l'acqua, a formare una tempera insolubile, atta alla ristaurazione dei freschi. Non così il silicato di soda, il quale produce una efflorescenza, che deturpa il dipinto.

esattezza della asserzione suaccennata, abbenchè io non sia alieno dal credere che il Rizzoli possa riportare anche pitture a secco, avendo motivo di ritenere ch'egli siegua un metodo opposto al mio (§§ 191 e 193) (1).

§ 186. Ciò premesso, passeremo ad occuparci del trasporto dei freschi. Ma, prima d'indicare il sistema da me seguito, chiedo il permesso di dire due parole di volo intorno alla storia di tale operazione, che non è punto nuova, e poscia di riportare, con le relative osservazioni, uno stravagante squarcio sopra questo argomento, che leggesi nella già citata opera del sig. Orsino Déon (2).

Cenno storico sull'arte di trasportare i freschi.

§ 187. Tutto ciò che ha relazione al dipingere a buon fresco può dirsi strettamente italiano, perchè nessun'altra nazione adottò in generale questo sistema di colorire, dai più remoti tempi infino a noi. Era quindi naturale che in Italia pure si facessero dei tentativi per porre in salvo quei freschi, che per qualsiasi motivo minacciassero di dover perire, stantechè l'immenso loro numero fa sì che se ne trovino in tutte le immaginabili circostanze.

Per lo addietro altro mezzo non conoscevasi per trasferire un fresco da un luogo ad un'altro fuor quello di isolare il pezzo di muro su cui poggiava, assottigliarlo se era eccessivamente grosso, ricingerlo con cerchi di ferro, e trasportare ad un tempo muro e dipinto. Col qual siste-

(1) Sono dolente di aver dovuto fare più d'un appunto ad un lavoro di un mio rispettabile amico dal quale ricavai molti dati per l'istoria di quest'arte, ma non potei abbandonare nemmeno per esso la massima da me adottata dell'*Amicus Plato, sed magis amica veritas.*

(2) Pagina 14 e seguenti.

ma furono trasportati, anche in epoche assai lontane, pezzi grandissimi in molti paesi d'Italia, ed in Milano poi, al principiare del corrente secolo, se ne trasportarono moltissimi, essendosi nel solo palazzo delle Belle Arti di questa città raccolti più che ottanta pezzi appartenenti ai migliori maestri della celebre scuola lombarda, tolti qua e là dai vari conventi e monasteri stati sopressi, i quali furono incastrati nei muri di quel sontuoso edificio in guisa che paiono eseguiti sul luogo.

Ma la imperfezione di tale sistema era troppo palese. Prescindendo eziandio dalle ingenti spese, e dalle difficoltà estreme che talvolta incontravansi nel rimuovere e trasportare pezzi tanto pesanti, specialmente quando il dipinto era di gran dimensione (nel qual caso alcune volte era forza legarlo in più parti) od era nell'interno di qualche fabbricato, e più ancora nei piani superiori. molte volte accadeva che il dipinto esistesse sopra muri che non potevansi nè abbattere nè tagliare, ovvero di tal forma o natura da riuscire impossibile il levarne il pezzo dipinto, nel qual caso la misera pittura era condannata ad andare irreparabilmente perduta, come sventuratamente avvenne con uno dei capolavori del Correggio, ridotto per la massima parte in frantumi nella demolizione dell'abside di S. Giovanni a Parma. Per ovviare adunque a tali inconvenienti, si pose ogni studio nel trovar modo di riuscire a distaccare dal muro la sola pittura, ed assicurarla solidamente sopra una tela. La quale scoperta rimonta oltre la metà dello scorso secolo, e, secondo ogni apparenza, precedette quella di trasportare le pitture ad olio dalla tela e dalla tavola, delle quali ci siamo già occupati. Anzi il Cicognara (1) suppone che l'arte di riportare gli affreschi non sia una novità dei nostri tempi, ma unicamente

(1) *Del distacco delle pitture a fresco.* — Vedi l'*Antologia di Firenze,* 1825. Vol. 18, num. 52.

una riproduzione con delle varianti, ritenendo esso che l'arte stessa sia più volte, ma sotto variate forme, apparsa e scomparsa in Italia. Nessun fatto positivo io saprei addurre nè pro, nè contro queste supposizioni: ma se così fu, egli è certo che accadde anche a tale arte ciò avvenne alla pittura ad olio, la quale, benchè antichissima, non toccò il suo apogeo se non per l'opera dei fratelli Van Eyck (1). In questo modo unicamente si potrebbe spiegare la saltuaria apparizione di un'arte, la quale, allorchè giunse ad un ragionevole punto di perfezionamento, non solo non discomparve più, ma si propagò per quasi tutta l'Italia, precisamente come fece la pittura ad olio perfezionata dai Van Eyck.

Stando a ciò che ne dicono il Lanzi (2), il Baruffaldi (3), il Rambelli (4) ed il Giordani (5), chi primo abbandonò l'uso di segare il muro ed anche di trasportare l'intonacato insieme col dipinto, staccando il solo strato della pittura ed assicurandolo sopra una tela, fu il ferrarese Antonio Contri, eccitato dalla notizia giunta da Napoli, ove nel 1725 era stato trasportato un dipinto con il corrispondente intonaco. Ma nessuno scrittore ci porge la minima idea delle sostanze da esso impiegate, sia per distaccare la pittura, sia per applicarla alla tela, limitandosi essi a dire, che con una certa sua colla applicava una tela alla pittura, che strappando questa, ne traeva seco il colore, sul quale applicava altra tela col mezzo di

(1) Vedi la *Memoria sulla scoperta ed introduzione in Italia dell'odierno modo di dipingere ad olio* del conte GIOVANNI SECCO-SUARDO, Milano, 1858.

(2) *Storia pittorica della Italia*, scuola ferrarese, epoca 3ª.

(3) *Vita di Antonio Contri*, Venezia, 1834.

(4) *Lettere intorno invenzioni e scoperte Italiane*, Bologna, 1837.

(5) *Cenni sopra diverse pitture staccate dal muro, e trasportate su tela*. Bologna, 1840.

una colla più forte: e finalmente che, levando la prima tela, dopo averne ammollita la colla col mezzo dell'acqua calda, gli rimaneva l'intiero affresco adeso alla seconda.

Il Giordani però ci avverte, che viventi ancora i figli del Contri, eredi del paterno secreto, certo Giacomo Succi da Imola perfezionò quell'arte in guisa che da taluno lo si volle considerare come il vero inventore della medesima. I primi suoi saggi li fece egli sopra alcuni freschi di Bartolomeo Cefi eseguiti nella antica cattedrale di Cassiano di Imola, i quali furono salvati dal Cav. Cosimo Morelli architetto incaricato della demolizione e ricostruzione di quella Basilica, intorno all'anno 1775. Uno di questi saggi, donato dal Morelli al Pontefice Pio VI, venne esaminato da una commissione d'artisti, della quale facevano parte Nicolò Lapiccola, che poi si esercitò nell'arte stessa, ed il celebre Antonio Raffaele Mengs, il quale, dopo aver veduto la felice riuscita del trasporto d'un fresco di Annibale Caracci eseguitosi dal Succi nel palazzo Barberini, riflettendo al danno che poteva quell'operatore arrecare all'Italia, se si fosse posto al soldo degli speculatori, ottenne che venisse pensionato dallo erario pontificio col titolo di estrattista delle pitture del Sacro Palazzo Apostolico. E fu probabilmente intorno a quell'epoca, che il Succi medesimo trasportò in sulla tela il grandioso fresco di Marco degli Ambrogi, detto Melozzo da Forlì, citato anche dal Déon.

Successori a Giacomo Succi furono i figli suoi Pellegrino e Domenico, nonchè certo Girolamo Contoli pure imolese ed allievo suo; e contemporaneamente molti altri operatori apparvero in varie città d'Italia, che lungo ed inutile riescirebbe il nominare. Mi limito adunque a far rimarcare, che dopo il Contri quasi tutti coloro che si dedicarono a quel ramo d'industria seguirono processi differenti, da loro stessi immaginati, poichè tutti si sforzarono a mantenere il più rigoroso segreto intorno a quello

da essi seguito. Per la qual cosa non è da meravigliarsi se fra essi ve ne fu, e ve ne sia anche oggidì, di quelli che eguagliarono ed anche superarono, non solamente il Contri, ma ben'anco il Succi, ed altri invece che rimasero di molto indietro ad essi. In seguito poi alle indagini che io feci, a me pare di potere con sicurezza asserire, che i perfezionatori di quell'arte furon quelli che schivarono qualsivogolia sostanza oleosa o resinosa, mentre all'opposto, coloro che se ne valsero non fecero che farla indietreggiare. Fra questi basti citare la francese Me Bazette, che sciupò diversi freschi in Toscana ed a Roma, i quali tutti si staccarono dalla tela poco dopo trasportati: il piacentino Barezzi e il bresciano Speri, i di cui trasporti si riempivano di macchie e poscia annerivano in causa delle sostanze grasse che v'impiegavano; e fra quelli che fecero progredire l'arte parmi doversi annoverare il prof. Antonio Boccolari, che egregiamente trasportò in tela una medaglia ottagona coi ritratti dei Bojardi, già esistente nel palazzo di Scandiano ed ora nella R. Pinacoteca di Modena: Gio. Rizzoli da Pieve di Cento, che riportò del pari parecchi affreschi di Nicolò dell'Abate, che stanno nella medesima Pinacoteca, ed altri moltissimi dipinti, anche di grande mole, fra i quali le due figure equestri che veggonsi nella cattedrale di Firenze; e così pure il bresciano Gallizioli, che fece in Lombardia una innumerevole quantità di trasporti, fra i quali citerò soltanto quelli di Calisto Piazza da Lodi posti nelle lunette dello scalone della Biblioteca nel R. Palazzo di Brera in Milano, perchè, essendo da molti anni esposti alla pubblica vista, può ognuno ammirarne la perfetta conservazione.

Ho già detto che tutti gli operatori di questo genere d'industria si sforzarono di mantenere il segreto sul proprio sistema: io pure adunque fui costretto andar vagando per trovare le sostanze opportune all'intento, ed ecco il raziocinio che mi guidò. Per eseguire il trasporto di un

fresco sono necessarie di colle, l'una che serva a trar seco la pittura, l'altra a mantenerla assicurata alla tela La prima dev'essere solubile nell'acqua affinchè si possa con facilità ammollire allorchè devesi ritogliere dalla pittura quella tela che vi si applicò per poterla strapppar dal muro: l'altra invece deve essere insolubile nell'acqua acciò non si ammollisca allorquando staccasi la tela interinale. Lo scegliere la prima non era cosa difficile, poichè subito mi si presentò all'idea la colla da legnaiuolo, detta colla forte, o tedesca, la quale presenta tutte le qualità occorrenti: ma non così fu dell'altra, avendo avuto presente la necessità di escludere qualsiasi sostanza grassa, oleosa o resinosa, le quali non fanno che pregiudicare ai dipinti. Quindi, dopo aver vagato molto e provato moltissime cose, mi sovvenni di Cennino Cennini, il quale insegna fare una colla tenacissima con calce e cacio. Ma quella colla è sì difficile da maneggiarsi, specialmente perchè asciuga con una incredibile prontezza; che sarebbe impossibile valersene al nostro intento. Ritenni adunque la massima che la caseina unita alla calce poteva darmi un buon risultato, e mi accinsi a svariati esperimenti. E qui mi piace accennare un fenomeno chimico che mi si presentò, e del quale non conosco ancora la causa. Se io disciolgo della calce nell'acqua e vi aggiungo della colla forte, ho un risultato solubilissimo nell'acqua. Se disciolgo della calce nel latte, ho un risultato solubile nell'acqua esso pure, ma non così prontamente: se invece disciolgo della calce nel latte e vi aggiungo una dose di colla forte, ottengo un risultato insolubile nell'acqua. Visto questo fenomeno provai a valermene per assicurare il fresco alla tela stabile: ma viddi che, nel mentre mi permetteva di disciogliere la colla pura della prima tela senza sciupare la pittura, non era però tenace a sufficienza per potermi garantire della conservazione. Allora pensai di aggiungere al latte una dose maggiore di caseina, e mi riuscì, ma

quella dissoluzione aveva un non so che di renitente a lasciarsi maneggiare, che mal si prestava. Provai dunque ad aggiungervi anche una piccola dose di colla, ed allora i miei voti furono pienamente coronati. In questo modo ottiensi un mastice che s'assomiglia moltissimo alla biacca macinata ad olio, che per conseguenza è scorrevolissimo, che non asciugando se non in capo a molte ore, permette di maneggiarlo a piacere, e nel medesimo tempo che è talmente tenace ed insolubile da reggere imperterrito anche lasciato immerso nell'acqua per delle settimane. Ed è di questo che io mi valgo per attaccare alla tela stabile le pitture a fresco che ho distaccate dal muro, come indicherò fra breve.

Esame di un paragrafo del sig. Orsino Déon.

§ 188. Ora che ho sporto una idea del metodo da me prescelto, vediamo come parla del modo di trasportare le pitture murali, compresi i freschi, il sig. Orsino Déon, pittore, ristauratore dei musei nazionali di Francia, ex Presidente della società del pittori ristauratori, membro della società libera delle belle arti, ecc.

Dopo aver egli rimarcato che il trasporto dei dipinti dalle tavole e dalle tele non presenta, come si potria supporre, tali difficoltà da far esitare ad adottarlo quando la necessità o la convenienza lo impongono, soggiunse (1):

« D'egual maniera anche il trasporto dei dipinti sul « muro, sieno essi all'olio od a fresco, non presenta quelle « difficoltà che sembrano insuperabili alle persone stra- « niere all'arte, dappoichè tali pitture, e quelle a fresco « in special modo, poggiano sempre sopra intonachi assai « grossi. Dopo avervi formato un robusto cartonaggio ed

(1) Opera citata, pag. 14 e seguenti.

« averle fortemente assicurate mediante l'applicazione di « un assito appuntellato, quegli intonachi, che isolano in « certa guisa la pittura dal muro che la sostiene, permet- « tono eziandio la demolizione della muraglia, la quale, con diligenti cure viene staccata pezzo per pezzo dallo « intonaco, che si riesce sempre a conservare intatto. Ed « ove accada che la demolizione del muro, per qualche « motivo, non possa aver luogo, si praticherà tutto in- « torno alla pittura un incavo sufficiente per il maneggio « di una sega, col di cui mezzo si staccherà il dipinto, il « quale, protetto dal cartonaggio e dall'assito, non potrà « infrangersi.

« Distaccato che sia esso, lo si fisserà solidamente sul- « l'assito, cui è appoggiato, quindi si rinverseranno en- « trambi sopra delle capre all'uopo predisposte. Egli è « allora che incomincia la operazione vera del trasporto, « vale a dire che si polverizzano a poco a poco tutti i « resti dell'opera murale, ecc. Soltanto che, ove sia un « fresco, non ne verrà tolta che la parte maggiore dello « intonaco, riducendolo a poche linee di grossezza, dopo « di che, con delle colle, lo si fisserà sulla tavola o sulla « tela: ma per esso si dovrà diligentemente evitare l'im- « piego di qualunque sostanza untuosa, la quale produr- « rebbe un grande inconveniente col cagionar delle mac- « chie. Le garze ed i canovacci imbevuti d'eccellenti colle « forti dovranno essere interposti fra le mestiche oleose « affinchè impediscano all'intonaco l'assorbimento di qua- « lunque sostanza unta o colorata.

« Gli antagonisti di ogni ristauro, in appoggio al lor « vandalismo, e come esempio da seguirsi, additano l'Ita- « lia! e l'Italia permette che si guastino, e si perdano « ogni anno i capi d'opera che perpetuano, e giustificano « l'alta sua rinomanza.

« Mentre ogni amico delle arti prova un vero dolore « nel pensare che fra poco i bei freschi del Vaticano, che

« il nitro invade ognor ognor più, subiranno la sorte toccata
« alle opere stupende di Pierino del Vaga, e di Giovanni
« da Udine loro vicine, che sono quasi totalmente scom-
« parse, corrose da quell'agente distruttore, il quale non
« lascia dopo il suo passaggio se non uno strato grigio
« sporco, intanto l'Italia, soggiorno delle arti, racchiude
« in sè un gran numero di amatori e d'artisti, i quali
« rimangono indifferenti, o che non osano assumere sopra
« di sè una responsabilità che li spaventa ».

Domando perdono al lettore se a questo punto mi faccio lecita una digressione, all'oggetto di dimostrare come questo autore, il quale tartassa così bruscamente gl'italiani, giungendo fino ad accagionarli dei guasti prodotti dal nitro che invade le antiche muraglie, abbia scritto il surriportato paragrafo senza punto conoscere ciò di cui scriveva, e come, facendo egli la più stravagante ed insussistente critica agli Italiani, non abbia fatto che accusar se stesso, e svelare al mondo intero la superficialità delle sue cognizioni.

Per trasportare una pittura a fresco, egli, che accusa gli Italiani di saperne quanto cento anni fa (1), propone niente meno che di abbattere la muraglia levandone ad uno ad uno i mattoni o le pietre che la compongono senza danneggiare l'intonaco sul quale sta il dipinto. Due interrogazioni muoverò quindi al signor ex Presidente, cioè: 1° È ella una prova di progresso il suggerire a' dì nostri la demolizione d'un muro per trasportare il fresco che vi è adeso? 2° Di che cosa sono fatti i muri in Francia?.... Certo che fra noi nessun più abile e diligente operaio si assumerebbe di staccare uno alla volta cento mattoni senza trar seco anche il corrispondente intonaco, attesa la adesione degli uni con l'altro. Che se anche, per un'accidente, ciò gli riuscisse nè' primi strati, impossibilissimo sarebbe in seguito, allorchè l'intonaco isolato

(1) Opera citata, pag. 16, linea 29 e seguenti.

presentasse una certa superficie, a cagion della fragilità sua. E ciò supponendo che il muro sia di mattoni: ma quando fosse di pietre, come sono per lo più in Francia, e specialmente a Parigi, come si diporterà egli? Nè vale l'affidarsi al cartonaggio od all'assito, perchè il cartonaggio anche il più robusto staccasi con somma facilità dal fresco, pel motivo che questo è sempre a strati, e la colla non può penetrar molto, come si vedrà fra poco: e l'assito potrà forse giovare a sostenere la parte dell'intonaco già distaccata dal muro, quando con alcun mezzo meccanico gli venga assicurata, ma non potrà giammai obbligare lo intonaco ad abbandonare, senza infrangersi, quei mattoni o quelle pietre, cui tanto tenacemente aderisce da più secoli.

Ma se, egli prosegue, non si potrà abbattere il muro, vi si praticherà un incavo tutt'attorno e si segherà il dipinto. — Questo espediente si è infatti praticato in alcuni casi, ove trattasi di piccole coserelle eseguite sopra muri di mattoni e ben piani: ma come si comporterà il signor Déon allorchè la pittura occupi tutta la parete nè vi sia lo spazio libero per praticarvi il necessario incavo, come, per esempio, nelle camere vaticane — quando la parete sia ricoperta da molti scomparti, tutti di gran merito, come nelle cappelle Sistina e Paolina, e nella libreria Piccolomini di Siena — quando sia sopra un muro di superficie ineguale o composta di varie materie — quando sia sopra un muro curvo o sopra una volta, od anche semplicemente sia della vastità delle pitture Vaticane? (1). Amerei sapere come in tali casi maneggerà egli la magica sua sega, come sosterrà, senza che s'in-

(1) *La scuola di Atene* ha circa metri 8,35 di larghezza e metri 4,70 di altezza, e *La battaglia di Costantino* è alta metri 4,25 larga metri 8,50 senza contare i papi e le virtù, che vi stanno ai lati. *La proclamazione del dogma della Immacolata*, frescata dal Podesti, conta metri 6,65 d'altezza e metri 12,30 in larghezza.

franga, un semplice intonaco di sì gran superficie, il quale non potrebbe nemmeno venir *solidamente assicurato all'assito* mancando lo spazio per introdurvi i congegni.

Distaccato che si abbia dal muro l'intonaco ed assicuratolo all'assito, il nostro autore ordina di distruggere tutti i resti dell'opera murale, limitandosi però a ridurre a poche linee di grossezza l'intonaco allorchè trattasi d'un fresco, e di attaccare con delle colle il dipinto alla tavola od alla tela.

Non mi fermerò qui a rimarcare le molte anfibologie di questo paragrafo, che oscurissimo e quasi inesplicabile il rendono, perchè il bello scrivere spetta più al letterato che all'artista, ma pregherò invece il distinto autore di spiegarmi di qual natura esser deggiono quelle colle che egli non caratterizza, — come somministrerà egli all'intonaco, benchè assottigliato, la elasticità necessaria per resistere sopra una tela senza infrangersi — dove ed a qual titolo s'impiegheranno le mestiche oleose, dal momento che i dipinti attaccar si debbono con delle colle — in qual maniera delle garze o dei canovacci possono preservare gli intonachi da qualsiasi assorbimento venendo *interposti* fra le mestiche stesse? — O il dipinto devesi attaccare alla tela od alla tavola con delle colle, ed allora le mestiche più non occorrono: o vuolsi adoperare le mestiche, ed inutili riescono le garze ed i canovacci, poichè ridicolo sarebbe attaccare il dipinto alle garze ed ai canovacci con delle colle, e poscia assicurar questi alla tela od alla tavola col mezzo di mestiche oleose, potendo le colle egregiamente servire da sole. Oltre di che, anche ciò supposto, le garze ed i canovacci riuscirebbero fra la mestica ed il dipinto, ma non mai *interposti fra le mestiche* (1).

(1) *Les gazes, les canevas, enduits d'excellentes colles-fortes, doivent s'interposer entre les impressions huilleuses, alfin qu'elles garantissent les enduits de toute absorption de matières grasses ou teintées.*

Dal complesso quindi di questo paragrafo, dalla oscurità sua e dalle contraddizioni che vi sono, a me sembra che chiunque rilevar possa di leggieri, che chi lo dettò punto non conosceva ciò di cui parlava, e che lo scrisse a solo fine d'imporre con la sua franchezza ai meno veggenti, e di farsi credere da più di quello che è.

In fatti, continuando il chiarissimo autore sempre sul medesimo tono, ci regala del vandalo perchè permettiamo che il nitro invada e rovini i nostri stupendi affreschi, e quelli del Vaticano specialmente. Che la perdita di quei capolavori, i quali mai più non potranno venir degnamente sostituiti, sia una vera calamità, egli è incontrastabile: ma dipende forse da noi lo impedire che il nitro li investa? (1) Il nostro autore si scaglia contro di noi perchè rimaniamo indifferenti a quello spiacevole spettacolo, e non osiamo assumere la responsabilità di frenarlo; ma propone poi egli alcun mezzo per riuscirvi, tranne quei meschini ed inattendibili or ora citati? No. Finchè si tratta di malmenarci, di darci del vandalo, di dichiarare che siamo addietro un secolo, che i nostri operai non conoscono nemmeno la parte scientifica de' loro travagli (quasi che in Francia tutti gli operai sieno scienziati)

(1) È noto, che, allorquando nei materiali costituenti una muraglia vi ha esuberanza di sali alcalini, come potassa, soda e simili, assorbendo anzi l'azoto dell'atmosfera, producono il nitrato di potassa, volgarmente conosciuto sotto il semplice nome di nitro, il quale, dilatandosi, ed aumentando del continuo, si porta alla superficie, e, formando una efflorescenza biancastra, sciupa il dipinto; ed è noto del pari, che quando un tal disordine ha cominciato, non v'ha più modo d'impedirlo, perchè quasi tutte le sostanze di cui è composto il muro, e la calce in particolar modo, sono di tal natura, che, invece di tendere a frenarlo, gli porgono aiuto. L'unica maniera adunque di salvare i freschi invasi dal nitro è quella di levarli e trasportarli sulla tela, operazione ignorata dal sig. Déon.

ecc. ecc., non gli mancan parole: ma allorchè trattasi d'insegnar cose nuove, di stabilire sistemi razionali, di svolgere teorie scientifiche, allora la voce gli manca e mutolo diviene. Sino allorchè fu costretto citare il fresco di Melozzo da Forlì riportato sulla tela da un italiano, ed esistente nelle sale vaticane, disse bensì che quella operazione lascia a desiderare sotto il rapporto dell'esattezza, ma si guardò bene dall'accennare il nome dell'operatore (1) e dal ragionare sui difetti, e sui mezzi di rimediarvi. E chi più digiuno di scientifiche cognizioni, chi più empirico mostrar si può dell'autore del libro *Della conservazione e della restaurazione de' quadri*? Quale spettacolo più luttuoso di trascuratezza e mancanza d'artistiche cognizioni si può immaginare di quello che risulta dal libro medesimo, ove parla dei musei francesi? Da questi fatti ne ricavi quindi il lettore assennato non essere noi i soli che poco ne sappiamo di un'arte ancor fanciulla, quale è la grand'arte del ristauro; ed esser perciò di somma necessità lo studiare indefessamente per dare all'arte stessa quella scientifica solidità, della quale è meritevole.

Esami di alcuni freschi stati trasportati sulla tela.

§ 189. Mentre io faceva tutte le possibili indagini per giungere a trovar modo di trasportare i freschi dal muro alla tela, ed anche dopo di esservi riuscito, procurai di vedere ed esaminare quanti freschi, stati da altri operati mi fu possibile. Fra questi ne ho veduti di belli, di mediocri, e di cattivi: non farà dunque meraviglia se ora non accenno che ai primi. Nessun fresco ho potuto vedere di quelli riportati dal Contri: viceversa parecchi ne vidi

(1) Quel trasporto fu eseguito da Giacomo Succi, imolese.

operati dal Succi, dal Rizzoli e dal Gallizioli, le opere de' quali a me pare meritino di essere a preferenza citate, ed esaminate, perchè son essi quelli, tra i vari operatori in questo genere, che produssero il maggior numero di opere lodevolmente condotte.

§ 190. Fra quelle eseguite dal Succi, piacemi accennarne due possedute dall'ottimo e laboriosissimo amico mio Michelangelo Gualandi, bolognese, pei molti e dotti suoi scritti notissimo ai cultori delle belle arti, come quelle che potei esaminare con agio maggiore. Una di queste è un fregio lungo metri 5.60, ed alto metri 1.25, rappresentante i Gabaoniti al cospetto di Giosuè, che Andrea Camassei aveva eseguito in una delle sale del palazzo Caracciolo Santobuono in Roma, stato demolito per erigervi il sontuoso palazzo Braschi: l'altra, in forma di lunetta aventi metri 2.84 di base e metri 1.70 d'altezza, fu da Bartolameo Cesi dipinta in una cappella della antica cattedrale di Imola, e raffigura il transito di Maria Vergine. Soggetto e composizione che il Cesi medesimo ha ripetuto dopo molti anni, nella cappella dell'Archiginnasio di Bologna. Ambedue questi dipinti appartennero al celebre architetto Cosimo Morelli edificatore del palazzo Braschi e del nuovo Duomo d'Imola, per conto del quale furono dal Succi trasportati in tela, il che rilevasi da una lettera e da un certificato in data 30 gennaio, e 20 novembre 1800 dal Morelli medesimo rilasciati al Succi, che leggonsi in un raro libriccino stampato ad Imola nel 1816, intitolato: *Due lettere critiche sull'opuscolo Descrizione delle pitture del Giardino della Viola nella città di Bologna:* ed ambedue vennero dal Gualandi acquistate ad Imola nel 1824, ove le vide il Lanzi, che ne fa menzione. La loro superficie è levigata, netta, senza indizii di resine od altro. Sono foderati con una tela di mediocre grossezza, eppure sono pieghevolissimi, il che dimostra che il glutine col quale furono attaccati era di natura scorrevole, e

riuscì perciò sottilissimo. Nè di più posso soggiungere. Peccato che il fregio abbia subìto dei guasti per una caduta nel tragitto da Roma ad Imola, accennata nella lettera del Morelli.

§ 191. Molti ne vidi del Rizzoli: ma quelli, la di cui posizione mi permise di esaminare con maggior agio, sono que' nove dipinti eseguiti da Andrea del Castagno, ch'egli staccò dai muri di una villa a Legnaia presso Firenze, già de' Pandolfini, poscia della ora estinta famiglia Rinuccini, che nel 1864 vedevansi in una delle sale dell'antico palazzo del Pretorio in quella città, ora ridotto a museo, rappresentanti la sibilla Cumana, la regina Ester, Dante, Petrarca, Boccaccio, Farinata degli Uberti ed altri personaggi celebri; ed uno di Marco Palmezzani raffigurante Gesù Cristo in croce con la Vergine e parecchi santi, dal medesimo Rizzoli staccato, nel 1865, dal coro dell'ex convento delle monache della Torre in Forlì, ora esistente nella pinacoteca comunale della città stessa. Quelli di Andrea del Castagno sono di natura affatto diversa da quelli operati dal Succi, imperocchè, in luogo di essere sottili, leggeri, flessibili, sono grossi, pesanti, durissimi, ed aridi al punto che tutti si contorcono, facendo smuovere anche i loro telai, benchè robustissimi; anzi taluno di essi si spaccò. Dall'esame della superficie, che in complesso si presenta molto levigata, e lucida oltre il consueto dei freschi, mi risultò che alcune tinte andarono totalmente perdute, senza poter comprendere il come nè il quando; e mi nacque fortissimo il dubbio che l'operatore abbia strappata dal muro la pittura attaccandovi l'intelaggio con delle resine, perchè in qualche punto vi scorsi alcune traccie che mi parvero di trementina. Dubbio, che trova un appoggio nella accennata lucentezza, prodotta forse dalle lavature con acqua ragia, e nel grosso intonaco di gesso che palesasi dalla parte posteriore. Quello invece, che osservai a Forlì, benchè di dimensioni

assai più vaste (metri 5.10 in altezza, 3 in larghezza) è di molto più sottile, nè presenta posteriormente quell'ingrossamento di gesso, che vedesi nei suindicati. Per la qual cosa, se non può dirsi che sia di quella sottigliezza e flessibilità cui si può giungere, essendo esso ancora duro e rigido in modo che non si potrebbe impunemente arrotolare, pure è forza confessare, che, da questo lato, è di gran lunga superiore a quelli che esaminai a Firenze. La quale diversità, unita alle asseverazioni del prof. C. Goldoni d'aver veduto e ristaurato parecchi freschi trasportati in tela dal medesimo Rizzoli, i quali non presentavano gli stessi caratteri dei sopracitati di Firenze, fra cui specialmente alcuni tolti dal palazzo di Novellara per ordine dell'ex duca di Modena, che furono avvolti attorno ad appositi rulli e spediti a Vienna, mi fece nascere il sospetto che quell'abile operatore abbia due sistemi, dei quali si valga a vicenda, o quanto meno che il metodo suo possa essere modificato a piacere, abbenchè nessuno di quelli aventi le proprietà indicatemi dal prof. Goldoni, e situato in luogo da potersi esaminare, sia caduto, sino ad ora, sotto i miei occhi (1).

§ 192. Quelli del Gallizioli, dei quali ne vidi moltissimi, e ne posseggo uno, approssimansi meglio a quei

(1) Nella medesima pinacoteca di Forlì vi sono altri sedici pezzi dipinti da Livio Agresti, e trasportati in tela dal Rizzoli sino dall'anno 1840: ma son'essi collocati si in alto che non si ponno esaminare: e que' molti che figurano in una apposita sala della R. Pinacoteca di Modena non si ponno nemmeno toccare, perchè aderenti al muro e coperti da un vetro. Viceversa quei due, che vedevansi per lo addietro nella quadreria Legnani a Bologna, stati levati dallo stesso Rizzoli da una villa dei Conti Isolano, uno dei quali, dipinto da Guido Reni, rappresenta l'*Allegria*, l'altro, da Francesco Brizzi, raffigura la *Carità*, che mi fu concesso di esaminare, sono di una natura molto simile a quei di Firenze sopraindicati.

del Succi. La pittura non vi è in essi punto alterata: nessun resto di resina vi appare, e sono essi pure sottili, pieghevoli e leggeri; e dalla parte posteriore, invece di una foderatura, presentasi una tinta cinericcia, calcarea, tendente al lucido, tinta che io ritengo fermamente vi sia stata sovrapposta all'unico scopo di mascherare il sistema col quale il colore venne attaccato alla tela stabile.

§ 193. Riflettendo quindi sopra le opere di questi tre rilevatori, nel mentre pare che ognuno di essi abbia seguito un sistema diverso, io son d'avviso che due soli sieno i principii che li diressero, vale a dire che il Succi ed il Gallizioli abbiano fatto uso di colle solubili nell'acqua per formare il loro intelaggio e di un mastice insolubile per attaccare il dipinto alla tela stabile; e che il Rizzoli, seguendo una via opposta, usi attaccare l'intelaggio con delle resine, e la tela stabile col gesso.

DEL DISTACCO DEI FRESCHI.

Operazioni preparatorie.

§ 194. Perchè mai alla massima parte degli operatori accade soventi volte di non distaccare tutto intieramente quel fresco che voglion trasportare sulla tela, ma ne lasciano buona parte sul muro, talvolta in grandi pezzi, tale altra in piccoli minuzzoli, ovvero di riuscire bensì a staccarlo tutto, ma di perderne poi delle porzioni nel ritoglierne l'intelaggio? Deriva ciò dalla imperfezione dei loro sistemi, o da altre cause?... Anche il sistema vizioso potrà nuocere a taluni; ma in generale opino che quei disordini derivano dal non permetter essi tutte quelle osservazioni e quelle pratiche che sono indispensabili per garantirsi della buona riuscita della operazione.

§ 195. Nessun più abile operatore potrà mai esser certo di trasportare degnamente una pittura dal muro ove questa non sia veracemente eseguita a buon fresco, o non sia stata ben pulita. Molte volte i freschi furon ripassati a secco, vale a dire con colori a tempera; altre si ritoccarono ad olio e spessissimo furono insudiciati ed unti, e quasi sempre poi sono ricoperti di polvere, la quale specialmente nelle chiese, in forza della umidità delle esalazioni, e della grassezza dei fumi, formò una crosta simile ad una vernice. Se tu non pensi prima a toglier tutti quei ritocchi, ed a deterger bene il dipinto, corri gran pericolo di sprecar l'opera tua, e con essa la tua riputazione. E così pure è necessario porre grande attenzione anche alle qualità dell'intonaco, poichè sopra una superficie che sia ben liscia, non v'ha difficoltà alcuna a far aderire l'intelaggio, mentre se è ruvida, perchè composta di rena grossa, è facilissimo che la colla non si insinui bene in quelle piccole bassure che riescono fra un granello e l'altro. Nel qual caso la pittura o non si stacca, o riesce tutta minutissimamente bucherellata, e quindi deformata.

Freschi in istato normale.

§ 196. Qualora il fresco trovisi in istato normale, e non sia soverchiamente imbrattato, lo ripulirai soffregandolo con della mollica di pane cotto il dì innanzi, il quale serve mirabilmente a togliere la polvere, e le piccole e leggere sporcizie. Durante la operazione però starai attento se alcuna tinta si smuove, nel qual caso è segno certo che il fresco fu ripassato a secco, perchè, nel mentre il pane non offende punto il vero fresco, il piccolo grado della sua umidità basta a disciogliere i colori a tempera. Se adunque non si smuove affatto, pulito che lo abbi in tal modo, puoi passare senz'altro ad incollarvi l'intelaggio.

Freschi ripassati a secco.

§ 197. Ma se invece ti nasce dubbio che vi sieno dei ritocchi, è forza che lo lavi diligentemente con acqua pura ed una spugna. In questo caso per altro, prima di toccarlo con l'acqua devi renderne edotto il committente, affinchè non vengano imputate a te quelle mancanze o stonature che per avventura potessero essere prodotte dal toglimento di quei ritocchi. E le lavature le continuerai, sempre blandamente, fino a che l'acqua non iscorra limpida e netta, poichè se vi rimanesse parte di quei colori a tempera, essi, per le già addotte ragioni, potrebbero impedire il perfetto distacco.

Freschi imbrattati di untume.

§ 198. Se l'imbratto del fresco non proviene che dalla polvere solidificata per mezzo delle umidità e del fumo dei ceri, delle lampade, degli incensi, o delle vivande, non è cosa difficile il detergerlo con delle semplici lavature; ma non è raro il caso di freschi posti in luoghi, ove il popolo vi si appoggia, e peggio ancora ci pon sopra le mani, caso, nel quale l'acqua semplice non basta a ripulirlo. Prendi adunque una dissoluzione di potassa (ricetta n. 5) e con un pennello grosso, ma corto di peli, e non soverchiamente duro, va strofinando tutto il fresco, incominciando dall'alto, e ripulendo di mano in mano con una grossa spugna, che risciaquerai sovente, continuando in tal guisa sino a che lavandolo con acqua pura, questa non si insudicia. Ordinariamente questo mezzo basta: ma qualora sia stato lordato di cera, o di olio, potrai ricorrere anche allo spirito di vino (alcool) ed alla benzina,

adoperati unicamente in quei luoghi. Sii però disposto in prevenzione, ed avvertirne anche il proprietario, a vedere il tuo distacco mancante nei luoghi corrispondenti alle macchie d'olio o di cera perchè quelle sostanze, penetrano nel muro, legano con esso la pittura in modo tale da non poternela disgiungere. Tuttavia, abbenchè questa sia la sorte naturale di quei freschi, molte volte succede, che quelle macchie non sieno penetrate molto, e che le azioni di quei dissolventi sia stata tale che la pittura si distacca anche in quei punti, come nel resto. A facilitare la qual cosa gioverà il ripetere le abluzioni con la potassa, ed il porre del fiele bovino nella prima colla dell'intelaggio, acciocchè non rifiuti l'unto.

Freschi invasi dal nitro.

§ 199. Altre volte invece riscontrasi delle pitture investite dal nitro. Siccome questo viene prodotto dal muro, e da esso comunicato all'intonaco, e quindi alla pittura, così non è possibile estrarlo onninamente e stabilmente. Convien dunque accontentarsi di liberarne pel momento il dipinto, poco importando che ne rimanga il fomite entro la muraglia. Per ottener ciò non havvi altro mezzo che quello delle lavature con acqua naturale, abbondantissime e ripetute, perchè in tal guisa il nitro, che è solubilissimo nell'acqua, subito vi si unisce, ed insieme con essa scola e se ne va. Quando poi ti parrà che il fresco ne sia stato in tal modo liberato, desisti e fallo asciugare artificialmente con fuoco assai vivo, acciocchè una parte dell'acqua che contiene, penetrando nel muro, porti seco quella piccola porzione di nitro, che per avventura fosse rimasto fra gli strati della pittura. Appena asciutto vi applicherai l'intelaggio, facendolo essicare esso pure col fuoco, ma

più moderato, e tosto strapperai nel modo che indicherò. Di tal guisa il nitro non avrà tempo di riprodursi, e tu otterrai la tua pittura bella e sana, che tale si conserverà, perchè allontanata da quella sorgente, dalla quale il nitro era a lei trasmesso (Vedi la nota alla pag. 183).

Freschi corrosi dalla crittogama.

§ 200. Quando un fresco è bensì riparato dalla pioggia, ma esposto all'aria libera, come sotto a dei portici, assai di frequente viene assalito da un fungo o crittogama, che molto lo deturpa e che investe specialmente le tinte oscure, e le nere in special modo. Visto a qualche distanza pare semplicemente imbrattato, ma esaminandolo da vicino si scorge subito che quelle macchie, talora anche assai grandi, altro non sono che un aggregato di piccoli funghi vicinissimi uno all'altro, neri e sporgenti pochi millimetri oltre la superficie del dipinto. Esso è di natura tenace, difficilmente cede all'acqua pura, ma prontamente all'azione della potassa. Lavandolo con una dissoluzione di questa subito scompare, e la pittura diventa bella, ma quando è asciutta se la osservi da lunge, ti par di vedere teso sopra di essa un velo bigio; ma se ti avvicini trovi essere una illusione, e che la pittura è tutta cribrata da miriadi di minutissimi forellini penetranti sino nell'intonaco, i quali in alcuni luoghi occupano l'intiero spazio ove era la pittura, che quel fungo ha in tal modo distrutta. Di maniera che, con tua grande sorpresa, trovi essere ridotta allo stato il più miserabile quella pittura che, prima di esaminarla, avresti giudicata più che sufficientemente conservata.

Se adunque ti venisse allogato il trasporto di alcuna di quelle che presentano gli accennati caratteri, va cauto

nell'accettare l'incarico, detergine un pezzetto solo, ed appena verificata la cosa, avvisane il committente, e mostragli la verità dell'asserto, affinchè esso non dia a te quella colpa che non hai, allorchè troverà il suo fresco tutto sdruscito.

Freschi naturalmente sbullettati.

§ 201. Anche senza che siano stati assaliti dalla crittogama, non è raro di trovare dei freschi tutti sbullettati, specialmente nelle medaglie sotto alle vôlte, e più ancora in quelle camere ove il camino manda fumo, i quali non di meno, visti dal basso, sembrano sanissimi, perchè il fumo e la polvere tinsero quelle piccole mancanze. Anche di questo disordine farai, per le già addotte ragioni, avvertito il committente prima di porvi mano.

Modo di eseguire l'intelaggio sopra le pitture a fresco.

§ 202. Quando il fresco è stato mondo nei modi suindicati, prendi della tela bambagina di mediocre robustezza, e preferibilmente greggia. Levane il vivagno, e tagliala a pezzi non più lunghi di 80 centimetri. Poni a disciogliersi nell'acqua della colla forte (ric. n. 6) e quando è pronta, incominciando ad una estremità inferiore della pittura, soffrega, con una spugna intrisa in essa, tanta parte del fresco quanta corrisponde ad uno dei pezzi di bambagina già predisposti, operando in guisa che la colla si appigli perbene al muro e vi sia abbondante; indi subito applicavi, e distendivi sopra il pezzo di bambagina, che spalmerai pure di colla nello stesso modo, e con le

mani, e meglio ancora con una spazzola a peli corti, bagnata essa pure nella medesima colla, va distendendolo e comprimendolo acciò aderisca perfettamente al dipinto, regolandoti in modo che sia bensì tutto inzuppato di colla, ma non oltre il bisogno. Allogato che abbi il primo pezzo, fa lo stesso ponendovi accanto il secondo, poi il terzo, ecc. fin che arrivi alla estremità opposta a quella d'onde incominciasti, ma sempre in basso, tenendo ben dritti quei pezzi, e facendoli sormontare l'un l'altro per la larghezza di un dito. E quando hai compita la linea inferiore, fa altrettando ponendone un'altra sopra di essa, e così via via sino alla fine.

§ 203. Ma tu probabilmente mi chiederai per qual ragione ti abbia detto di tagliar la tela a piccoli pezzi anzichè della lunghezza del dipinto (1), e di cominciare abbasso piuttosto che in cima ed io soddisferò tosto la giusta tua curiosità, facendoti osservare, essere necessario metter piccoli pezzi onde poterli più agevolmente maneggiare, poichè la colla, che subito si rappiglia, ti renderebbe impossibile il ben distenderne un pezzo lungo; e che conviene il cominciare dal basso perchè è quasi impossibile che qualche goccia di colla non iscoli giù, la quale cadendo sulla pittura, ed asciugando, potrebbe farle danno, mentre non fa nulla sulla tela.

§ 204. Compiuto questo primo strato, il quale dovrà assecondare la forma del dipinto, attenderai, non che asciughi, ma che soppassi, poscia replicherai l'identica operazione sovrapponendovi un nuovo strato di tela di lino o canape mezzanamente grossa, e rara, tenendo le medesime norme, ed avendo cura che le congiunzioni di questo secondo strato non corrispondano a quelle del primo.

(1) La tela bambagina gioverà meglio stracciarla che tagliarla, acciocchè le estremità riescano alquanto sfilacciate.

§ 205. Generalmente parlando, gli operatori fanno uso della tela tale quale viene dal magazzeno: ma io che ho veduto accadere guai gravissimi in causa che la tela si contrasse, raccomanderò sempre di non arrischiarsi in nessuna operazione ad adoperare tela nuova, ma di bagnarla prima abbondantemente, poi farla asciugare e stirare. Nel qual modo si è certi di scansare ogni pericolo. Quegli allievi, che nel giugno 1864 mi assistettero in Firenze al trasporto di un gran fresco del Bronzino, sanno quante angoscie ebbimo a provare per essersi contratta la tela sulla quale si trasportava, che alcune circostanze ci avevano impedito di poter prima bagnare. È vero che la tela interinale che si appoggia al dipinto per isvellerlo dal muro presenta assai minori pericoli, ma pericoli ve n'ha, ed è quindi prudente cosa l'evitarli tutti. Allogato anche quel secondo strato lascia il tutto in pace acciocchè si secchi perfettamente.

Freschi di superficie ruvida.

§ 206. Ho detto più sopra che, allorquando il fresco fu eseguito sopra un intonaco ruvido, è facilissimo che la colla non penetri fra un granello e l'altro, e che per ciò il distacco della pittura riesca imperfetto. Accadendoti di dover operare sopra tal sorta di freschi, incomincierai dall'applicare a tutta la pittura una abbondante mano di buona colla col mezzo di una spazzola, soffregando diligentemente in ogni senso acciocchè essa penetri assolutamente da per tutto; e la lascierai quasi asciugare. Dopo di che procederai nel modo già indicato. In tal guisa quella colla, otturando tutte le bassure, appiana la superficie, e presta alla tela bambagina il mezzo di aderire tenacemente in ogni punto.

Distacchi in tempo freddo, o luoghi umidi.

§ 207. In via ordinaria queste operazioni non si fanno che nella mite stagione, e si evitano sempre i tempi piovosi ed umidi, essendo indispensabile che la colla si appigli tenacemente tanto alla pittura quanto alla tela, al che si oppone il freddo, il quale fa appigliare con troppo prontezza la colla, e che le tele si secchino perfettamente, cosa a cui si opporrebbe la umidità dell'atmosfera. Ma se per qualche accidente dovessi operare in istagione inopportuna, ovvero in luogo umido, procura di riscaldare ed asciugare artificialmente col fuoco la pittura prima di porvi le tele, e di ottenere parimenti col fuoco il pronto e perfetto loro essicamento. Al quale intento gioverà il porre avanti alla pittura un'assito che ne disti sufficientemente al basso, e pochissimo in cima, il coprire i lati con panni, ed il porvi abbasso dei bracieri ardenti, il di cui calore, ascendendo, sia costretto rasentare il muro, ed asportarne, per la fessura lasciata in alto, tutta la umidità.

Modo di staccare i freschi.

§ 208. Quando hai compito l'intelaggio nel modo che ho indicato, e che questo, sia naturalmente, sia artificialmente, è ben secco, puoi ritenere che quella operazione, che fa tanto meravigliare gli inesperti, si compia da sè stessa, tanto è cosa facile e semplice. In fatti se il luogo è asciutto e la stagione propizia, e specialmente se spira vento, troverai che i lembi dell'intelaggio si sono spontaneamente alzati traendo con loro la pittura. Tu dunque non hai che da secondare la naturale inclinazione dello intelaggio, sollevando gentilmente, prima attorno attorno,

poscia per intiero, rotolandolo se è grande; e sta certo che non avrai a faticar molto, perchè si presterà a' tuoi desiderii con maggior prontezza che non credi, e che trarrà seco tutta la pittura, della quale non rimarrà sul muro altro che uno sbiadito indizio.

DEL RIATTACCAMENTO DEI FRESCHI.

Pulimento del fresco distaccato.

§ 209. Qualunque fresco, prima di riattaccarlo, devesi ripulire, tanto più che qualche volta, allorchè la muraglia non è sana, unitamente alla pittura staccansi dei pezzi di arena, qualche altra dei pezzi, talora anche assai grandi, dell'intonaco. Usa quindi diligenza acciocchè quei pezzi non cadano o si infrangano, ma, disteso il tuo apparecchio sopra un tavolo, col mezzo di una raspa ripassalo tutto, levane le scabrosità, e le importune grossezze, rendendolo piano ed eguale, indi con una spazzola puliscilo per bene anche dalla polvere, che impedirebbe al mastice, col quale deve attaccarsi alla tela stabile, di aderire tenacemente. E tieni a mente, che quando più il fresco sarà spogliato da ogni resto dell'intonaco e reso sottile, tanto migliore ti riescirà la operazione, essendo la leggerezza e la flessibilità i caratteristici del mio sistema.

Del mastice per attaccare i freschi.

§ 210. Eccoci giunti alla seconda parte della operazione di cui trattasi. Sin dal principio, quando porsi un'idea del metodo da me adottato, dissi che il miscuglio, del quale mi valgo per attaccare il fresco alla tela, è com-

posto di calce, caseina, latte, ed una minima dose di colla forte, delle quali sostanze le prime due costituiscono il mastice, e le altre servono a moderare la sua tendenza di far presa troppo prontamente, ed a renderlo scorrevole.

§ 211. Due maniere vi sono per ottenere la caseina, vale a dire, quella di far cagliare il latte fresco e cavarla da esso (ric. n. 13) e quella di estrarla dal cacio. La prima, che io reputo la preferibile, è disagevole l'attivarla in grande, e può quindi servire per le pitture non molto vaste, e la seconda (ric. n. 14) che può facilmente eseguirsi in qualunque misura, servirà alle altre. Ciò ti sia di regola, ed alle ricette qui sopra additate troverai, insieme alla indicazione del modo di ottenerla, anche le proporzioni fra le varie sostanze componenti il mastice, ed un computo approssimativo della quantità occorrente per ogni metro quadrato di superficie.

Attaccamento del fresco alla tela.

§ 212. Anche per attaccare la tela stabile alla pittura a fresco vi sono tre modi, la di cui scelta conviene adattare al caso. Il migliore di tutti è quello di tendere una buona tela, non troppo fitta, sopra un telaio interinale; e ripetere anche col fresco l'identica operazione che ho indicata per il riattaccamento delle pitture ad olio (§§ 148, 151). Ma questo mezzo non può essere impiegato se non con dipinti di moderata grandezza, e quando si possono avere gli oggetti necessari, come per esempio una buona tavola d'appoggio. Il secondo, che si usa pei dipinti grandi sì, ma non eccessivamente, e quando non si ha una tavola atta ad appoggiarvisi, consiste nel distendere il fresco sopra un pavimento ben piano e liscio, precedentemente coperto di fogli di carta volanti, soprapporvi la tela tesa sur un telaio interinale, ed applicarvi il mastice, una

lista alla volta, facendolo penetrare attraverso della tela e giungere fino alla pittura comprimendo con delle palette: ed il terzo, che impiegasi allorquando il dipinto è di tal grandezza da non potersi ottenere un telaio interinale senza traversi frammezzo, sta nell'arrotolare la tela sopra un gran rullo o cilindro, assicurarla contro il pavimento ad uno de' suoi capi, col mezzo di un'asse, applicare alla pittura, già distesa per terra, il mastice una fascia alla volta, e svolgere di mano in mano la tela dal cilindro per farla, nel modo anzidetto, aderire a quella lista del dipinto, cui fu applicato il mastice, e continuare così sino alla fine.

§ 213. Avverti poi che in tutti questi casi, prima di porre a luogo il dipinto, dovrai replicatamente bagnare l'intelaggio, acciò, perdendo la sua rigidezza, diventi cedevole, e non si rifiuti ad aderire bene alla nuova tela: che nel secondo caso, quello cioè di dover porre il mastice al di sopra della tela, sarà mestieri tenere il mastice stesso alquanto più liquidetto e scegliere una tela meno fitta, acciocchè il mastice possa meglio penetrarvi, nè smettere dall'aggiungervene ove pare che ne manchi, e dal comprimerlo e farlo scorrere con la paletta, finchè non si scorga con certezza che ne penetrò a sufficienza in ogni luogo; e che nel terzo, la tela deve essere stata abbondantemente bagnata, poi fatta asciugare e stirata prima di essere posta sul cilindro. In tutti i casi poi, allorchè vedi essere il mastice penetrato per bene, levane la parte esuberante con la spugna ed il latte, lasciando la tela quasi monda, come ho indicato anche per le pitture ad olio (§ 141), essendo la leggerezza e la pieghevolezza qualità preziosissime.

E se ti abbatti in freschi, i quali nello staccarli dal muro sieno riusciti molto sottili, e quasi trasparenti, allora e per dar loro un corpo sufficiente acciò non si possano render visibili i fili della tela, ed ancora per evitare

il pericolo che la tinta bianca, od almen chiara, del mastice, trasparendo, diminuisca la forza della pittura, prima di applicarvi la tela, prepara del mastice alquanto più abbondante di caseina, dividilo in tante scodelle quante ne ponno abbisognare, poni in ciascheduna di esse uno dei principali colori dominanti nella pittura, rendilo liquido col latte quanto occorre, poi con un grosso pennello va rafforzando tutte le tinte che traspaiono, come fanno coloro che dipingono per di dietro le stampe rese trasparenti col mezzo d'una vernice. Lascialo ben seccare, poscia attaccavi la tela, e sta certo che ti riescirà benissimo.

Toglimento dell'intelaggio.

§ 214. Le tele interinali, ossia l'intelaggio, si distaccano anche dalle pitture a fresco in un modo molto analogo a quello col quale si tolgono dai dipinti ad olio, ma alquanto più forzato. In questi l'intelaggio è composto di mussolina attaccata con uno strato sottilissimo di colla di farina, ed una tela assicuratavi con colla forte assai diluita, e resa molle dal miele, per cui pochissima umidità basta a discioglierla: nei freschi invece impiegasi la colla forte sola, ben densa ed in gran quantità, per cui lo scioglierla riesce molto più difficile. Per riuscirvi adunque, senza arrecar danno, avrai dell'acqua bollente, con la quale, mediante una spazzola od una spugna, laverai una delle varie linee dei pezzi di tela, procurando di asportarne tutta quella colla che trovasi alla superficie, poscia sopra uno dei pezzi di tela stenderai dei panni bagnati nell'acqua bollente, cambiandoli allorchè si raffreddano, affinchè con quel caldo e quell'umido la colla si disciolga. E quando ti accorgerai che cede, applica i panni al pezzo che sussegue, acciò mentre tu lavori al primo, si ammollisce il secondo, e così di seguito. La tela la rinverserai senza

alzarla, ed appena tolta, pulirai dalla colla la bambagina sottostante.

215. Se il dipinto non è grande, puoi levare tutta la tela di lino, e togliere poscia nel modo istesso anche quella di bambagia; ma se è grande, tolto che abbi una, od al più due linee dei pezzi di tela, ne leverai anche i corrispondenti pezzi di bambagina. In qualunque caso poi appena scoperto il dipinto, e mentre la colla è molle, lo leverai con molta diligenza per detergerlo onninamente dalla colla stessa, e lo asciugherai con dei vecchi pannilini. Procedendo nel qual modo tu scoprirai e pulirai perfettamente il tuo fresco, nè ti rimarrà che di tenderlo sul telaio stabile, cosa che farai appena sarà bene asciutto. E se ti comporterai in tutte queste operazioni con quella oculatezza e diligenza che sono necessarie in ogni operazione di questo genere, puoi starti sicuro che nessun sinistro ti accadrà, e che il fresco da te trasportato avrà conservato intiero il suo caratteristico, e sarà tanto leggiero e flessibile da non invidiare alcuno di quelli trasportati da altri. E per ciò che spetta alla sua solidità e durevolezza, se mai ne dubitassi, leggi l'opera di Cennino Cennini, ed osserva le tavole del suo tempo congiunte col medesimo mastice, le quali varcarono già cinque secoli, senza che il mastice stesso abbia ceduto giammai.

DICHIARAZIONE.

§ 216. Amico mio! Io ti ho messo a parte del frutto delle mie fatiche insegnandoti minutamente tutto ciò che far devi per riuscire a distaccare dal muro e rimettere sopra la tela le pitture a fresco, che sono una delle principali glorie artistiche della nostra Patria, nè ti ho taciuto cosa alcuna che giovar possa a conseguirne l'intento, per cui la mia coscienza punto non mi rimorde da

questo lato. Pur tuttavia, pensando al nobile intendimento di Raffaele Mengs, il quale, benchè non italiano, volle stipendiato il Succi (1) affinchè l'abilità sua non venisse malamente usufruttata dagli speculatori a danno del nostro paese, non posso a meno di non risentire una specie di ribrezzo. Sappi adunque che io mi decisi a pubblicare il mio sistema a ciò mosso da due cause, delle quali la prima è che nell'epoca in cui viviamo il bisogno di salvare da certa ruina, mediante il trasporto, una quantità di freschi di ottimi pennelli va ogni giorno aumentando a passi di gigante, e la seconda che, pur troppo, vi sono molti, i quali, volendo esercitare quell'arte benchè sprovvisti d'ogni direzione, non fanno che sciupare quante pitture cadon loro alle mani. Nel pubblicare adunque il mio scritto altro scopo non ebbi che porgere una mano benefica alle Arti Belle, e confido nel patriottismo de' miei lettori affinchè l'Italia nostra non sia spogliata di questa splendida gemma della sua corona.

(1) Con patente 27 gennaio 1896 del Card. Caraffa, Maggiordomo, fu nominato Estrattista di pitture del Sacro Palazzo Apostolico con una pensione d'annui scudi 72.

CAPITOLO IV.

Della foderatura.

Introduzione.

§ 217. La foderatura non consiste in sostanza che nell'applicare una tela nuova ad una vecchia. Ma, quantunque, isolatamente preso, ciò sia dalla massima semplicità, pure presenta non pochi pericoli, taluno dei quali gravissimi, ed esige perciò somma diligenza, e cognizioni speciali, sia per distinguere i casi, dei quali la foderatura è possibile e conveniente, da quegli altri in cui non lo è, sia per evitare ogni inconveniente, e sia per ottenere un lodevole risultato, cosa impossibile da conseguire, ove non si adottino i mezzi al bisogno. Essa è una delle operazioni più generalmente necessarie, sopratutto pei quadri antichi, e se non sempre è di assoluta necessità, ben rari sono per altro quei casi, nei quali riesca inutile.

§ 218. Alcuni rifuggono dall'idea di far foderare i loro quadri, allegando operazioni mal riuscite ed opere state perdute o guaste. Inutile sarebbe il negare che realmente non sieno più e più volte accaduti disastri funestissimi nelle operazioni della foderatura: ma chi ne va al fondo

con le investigazioni, trova essere essi derivati dalla trascuratezza o mancanza delle necessarie cognizioni dell'operatore. Siccome l'incollare un pezzo di tela contro un'altra è cosa sommamente facile, così ognuno si crede autorizzato a foderar quadri, senza conoscere nulla di tutto ciò che è necessario per garantirsi che l'operazione riesca bene e scevra di pericoli. Di maniera che non di rado quell'operazione, che tende unicamente alla conservazione del quadro, ridonandogli la perduta robustezza, non riesce che di pregiudizio al quadro medesimo, aumentandone i difetti antichi ed aggiungendone di nuovi.

§ 219. Anche fra i quadri antichi se ne trovano di quelli, la di cui tela si mantenne in sufficiente stato, per cui sembrerebbe inutile la relativa foderatura. Ma, ove se ne scelgano due nell'identico stato, e si restaurino entrambi dal medesimo artista, e col metodo istesso, foderandone uno sì e l'altro no, compiuta che si abbia l'operazione, si troverà che quello che fu foderato acquistò naturalmente un brio che l'altro non ha. Oltre di che il più delle volte, quando la tela sembra aver conservata tutta la sua robustezza, essa non regge allo sforzo necessario se occorre di tenderla, e più ancora se è d'uopo cambiarle il telaio; e ben di rado felicemente riesce la transazione di non foderarne che i lembi. Io quindi, esclusi pochi casi, nei quali peculiari circostanze o riflessioni non suggeriscano diversamente, consiglio di far foderare i quadri antichi anche allorchè non se ne appalesa un'assoluta necessità, e ciò allo scopo di fruire di quei vantaggi che una buona foderatura non manca mai di produrre. Resta però sottinteso che i quadri non si debbono mai foderare se non per passarli poscia al restauratore, e che devesi usare ogni circospezione nella scelta del foderatore, dipendendo da lui la buona od infelice riuscita dell'operazione. Raro invece è il caso in cui convenga foderare i quadri moderni, dei quali ci occuperemo a parte.

Casi nei quali la foderatura è necessaria.

§ 220. I casi principali che reclamano la foderatura sono: Quando la tela, per qualsiasi causa, perdette le necessaria robustezza. — Quando, essendo stata abbandonata non ben tesa, si arricciò. — Quando si diseccò e perdette la sua flessibiltà. — Quando fu lacerata o tagliata. — Quando il suo colore si raggrinzò o da solo, o insieme con essa. — Quando la pittura si distacca dalla mestica. — Quando la imprimitura di gesso, perduta la sua forza di coesione, si polverizza insieme al colore e cade.

Operazioni preliminari.

§ 221. La prima delle varie cose delle quali deve occuparsi il foderatore è la scelta della tela. Essa dovrà essere sempre abbastanza robusta, e proporzionata in ciò anche alla grandezza del quadro, ed alla qualità e stato di quella che si vuol foderare. Egli è chiaro, che se la tela da foderarsi è piccola e sottile, e se leggeri sono il colore e la mestica, poca forza basta a farli obbedire, mentre allorchè il quadro è grande, la tela grossolana e la mestica abbondante e dura, se la tela nuova non è robusta assai, invece di costringere la vecchia ad appianarsi e lasciare tutte le sue viziature, sarà essa costretta a cedere in suo confronto, ed uniformarsi a quelle piegature che tanto interessa di far scomparire. E le stesse norme ti seguiranno di guida anche per la scelta delle tele occorrenti per riportarvi i dipinti stati tolti alle tavole od alle tele, dei quaii si trattò ai §§ 156 e 157. A Parigi, tanto per le foderature, quanto pei trasporti, si fa uso d'una tela semigreggia, assai fitta e robustissima, che

punto non cede dopo che fu tesa. Quest'ultima qualità è invero assai preziosa, ma la troppa fittezza è pericolosa, perchè non permettendo che la colla od il mastice la attraversino, specialmente se sono alquanto densi, riesce assai facile che fra le due tele vi rimangono dei depositi di colla o di mastice, i quali, oltre all'alterare il piano, ponno, con la loro durezza, produrre in seguito dei pessimi effetti. Infatti ho veduto co' miei occhi il sig. Kiewert sfoderare un quadro stato pochi mesi prima foderato da altro operatore, precisamente perchè un'inopportuna quantità di colla era rimasta fra le due tele. Procura adunque di scegliere una tela, nella quale la robustezza sia combinata con una sufficiente rarezza. Di più, osserva ben bene che non vi sia misto del cotone, il quale cede continuamente, cosicchè la tela in cui entra, appena tesa, subito si rallenta. Essa inoltre dovrà essere molto eguale, sia per la grossezza dei fili, e sia per la distanza fra di loro, e senza nodi. E se, tanto pei trasporti indicati ai §§ 148 e 156, quanto per la foderatura, devi far uso di tela fitta, abbi la precauzione di adoperare il mastice, o la colla più liquidi, perchè quanto più la tela è grossa e fitta, tanto meglio assorbe la parte liquida dei glutini, rendendo con ciò altrettanto più densa quella parte che rimane interclusa fra le due tele; ed eziandio perchè, allorquando quei glutini sono fluidi, più facilmente penetrano a traverso della tela ancorchè fitta, e scorrono sotto la pressione, uscendo tutt'attorno. Oltre di che, essendo gli interstizii di una tela fitta assai minori che quelli di una rada, non havvi bisogno di molta materia per riempirli ed eguagliarli.

Del telaio interinale.

§ 222. Arbitraria è la forma del telaio interinale. I grandi operatori parigini hanno un'immensa quantità di

telai d'ogni grandezza, ed allorquando debbono valersene, scelgono quello che per forma e dimensione meglio si adatta al bisogno. Ciò va benissimo per chi ha un laboratorio grandioso; ma per chi non avesse moltissime commissioni, il tener pronto un sì gran numero di telai riuscirebbe di grande incomodo. Oltre di che, nè ho compreso, nè potei farmi rendere la ragione della singolarità della loro forma, al quale, a' miei occhi, anzichè riuscir giovevole, debb'essere scomodissima, senza uno scopo. Essi constano

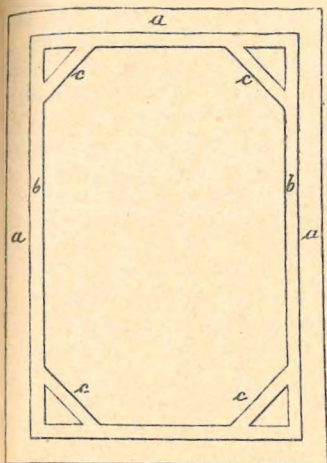



Fig. 41.
a, il corpo principale del telaio: *b*, la sporgenza interna; *c*, le traverse diagonali.

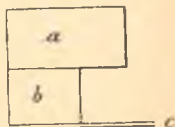



Fig. 42.
a, il pezzo sporgente, visto mediante sezione; *b*, il corpo principale del telaio, egualmente: *c*, la tela tesa.

di due telai sovrapposti l'un l'altro, uno dei quali sporge nell'interno tre o quattro centimetri (fig. 41 e 42). E siccome applicano la tela a quello che non isporge, così è evidente che quella sporgenza non può a meno di non imbarazzare tanto allorchè si lavora col ferro internamente, quanto allorquando, per valersi del ferro all'esterno, si è costretti porre nell'interno delle tavolette sulle quali

poggi la tela. E quasi che ciò non bastasse, abbenchè e' sieno robustissimi, vi sono ai quattro angoli delle traverse diagonali, le quali, nel mentre aumentano una forza che non occorre, accrescono anche l'imbarazzo (fig. 41, *c*). Così almeno a me sembra. Io invece ho adottato un sistema, a mio avviso, assai più comodo ed economico, vale a dire un telaio con tutta facilità riducibile ad ogni proporzione. Esso consta di due liste di legno, larghe 12 centimetri, grosse 5, e lunghe metri 1.151, perforate nella loro grossezza da dieci cavi, della misura di centimetri 8 in un senso, e centimetri 2 millimetri 5 nell'altro, i quali attraversano tutta la larghezza della lista, e sono distanti fra di loro centimetri 7 (fig. 43) e di 6 paia di traverse grosse quanto le anzidette liste, larghe 9 centimetri, e lunghe gradatamente dai centimetri 45 sino a m. 1.20, aventi ad entrambe le estremità un dente che corrisponde agli accennati cavi, ma di essi più stretto un centim. (fig. 43, *d*). Con questi 14 pezzi, che smontati, occupano pochissimo spazio, io posso in un istante combinare un telaio di quella qualunque grandezza e proporzione che mi abbisogna, dai centimetri 45 a metri 1.20 in un senso, e dai centim. 22 a metri 1.28 nell'altro, senza tenere conto dei 4 centim., che

Fig. 43.

a, metà, in lunghezza, di una delle due liste: *b*, li dieci cavi nei quali entra il dente della traversa; *c*. le traverse di lunghezza graduale: *d*, il dente delle traverse: *e*, sporgenza della traversa oltre il dente.

possono aggiungere o detrarre, risultanti dalla diversità fra il cavo e la larghezza del dente, essendo in mia facoltà il rivolgere la sporgenza verso l'interno o verso l'esterno, come più mi conviene (fig. 43, *c*). Ed avverti che correndo la diversità di 15 centimetri fra le traverse, ed altrettanto fra il centro di un cavo e quello del suo vicino, si ha il vantaggio di uniformarsi alle diversità che, in via ordinaria, corrono fra le larghezze delle tele. Questo telaio serve per le dimensioni piccole e mediocri, e per le maggiori è agevol cosa l'averne uno più grande, nel quale sieno mantenute le stesse proporzioni, la di cui traversa minore sia di 15 centimetri più lunga della maggiore di questo. E per le dimensioni piccolissime è molto facile trovar dei piccoli telaretti, come è pur facilissimo per le grandi dimensioni, il valersi del telaio stabile, che si tiene grande quanto occorre, e si ritaglia e impicciolisce dappoi.

Metodo di tendere la tela sul telaio.

§ 223. Disponi il tuo telaio dell'occorrente grandezza (fig. 44): sopra di esso stendi la tela, e con delle bullette, conficcate nel legno solo per metà, assicurala ad un angolo, per esempio quello marcato *A* nella figura 44. Poscia fermala anche all'angolo *B* tendendola bene, e valendoti per ciò della tanaglia dentata (fig. 45); indi conficca il necessario numero di bullette lungo tutta la linea *A B*. Ciò eseguito, fa lo stesso sulla linea *A C* imbullettandola prima all'angolo *C*, poscia su tutta la linea.

§ 224. Allora estrarrai alcuni fili corrispondenti alle linee che occupar devono le bullette fra i punti *B D*, e *C D*, con che avrai un criterio sicuro per fermare la tela al suo vero posto anche all'angolo *D*. E se non ti riuscisse a prima giunta di tirarla al suo posto preciso, non te ne dar pena, che vi riuscirai in seguito. Con l'estra-

zione dei fili tu tracciasti sulla tela due linee che si devono incrocicchiare nel punto *D:* per infigger dunque le bullette lungo le linee *B D* e *C D*, incomincia dagli angoli *B* e *C*, progredendo verso *D*, e tirando fortemente

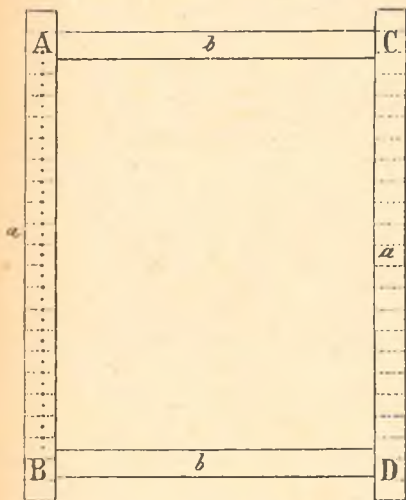



Fig. 44.

a, le liste forate del telaio; *b*, le traverse il di cui dente entra nei cavi delle liste.

Fig. 45.

a, la tanaglia dentata per tendere la tela sui telai; *b*, l'anello scorsojo che serve dopo chiusa a mantenervela tale.

con la tanaglia e ponendovi le bullette alternativamente or su una linea or sull'altra, facendo in modo che le linee delle bullette, seguendo quelle tracciate dall'estrazione dei fili, sieno parallele alle liste del telaio, e vengano a congiungersi nel punto *D*. Col quale sistema riuscirai quasi sempre al tuo scopo senza pericoli; e se alcuna volta in-

contrassi troppa resistenza nella tela, la quale non volesse prestarsi, assicurala dove puoi, e ripeti l'operazione, levando una alla volta le bullette e tirando con la tanaglia alternativamente sulle due linee, e vi riuscirai. Bada poi che ad ottenere il tuo intento gioverà l'abbondanza delle bullette, poichè operando poco alla volta la tela non può opporre gran resistenza.

§ 225. Il volgo dei foderatori riderà certamente nel sentirmi prescrivere tante diligenze soltanto per la stiratura della tela, esso, che per foderare un quadro, vi applica la colla, e sopra di essa distende la tela stirandola ed appianandola con le mani senza neppur valersi di un telaio qualsiasi, o che, tutt'al più, la tende, come Dio vuole, sul telaio stabile, incollandovi quella dipinta, e comprimendo con delle palette sottili acciò possano insinuarsi anche fra la tela ed il telaio, nè ricorre quasi mai alla stiratura coi ferri caldi. Ma lo scopo nostro rispettivo è assai diverso, poichè, mentr'essi non tendono che a far presto, io miro a far bene. Quindi, con loro buona pace, aggiungo a ciò che dissi, quanto segue:

§ 226. Tesa che abbi la tela nel modo che indicai, bagnala abbondantemente con acqua calda, poscia esponila al fuoco od al sole, o quanto meno all'aria libera acciò asciughi prestamente. È notorio che qualunque filo ritorto ove si bagni, rigonfiasi e si accorcia, e che per tal motivo la tela si contrae. Ora non potendosi essa restringere perchè assicurata da tutti i lati, esercita un grande sforzo sopra sè stessa, per effetto del quale tutti i singoli fili si pareggiano perfettamente, tutti i punti d'intersecazione si comprimono da lor medesimi e si appianano, e la tela acquista un'eguaglianza grandissima. Ma perchè quella tensione era l'effetto dell'acqua, evaporandosi essa, i fili si assottigliano ed allungano di bel nuovo, e la tela si rallenta. Tu dunque la tenderai novellamente levando le bullette a due linee, per esempio a quelle *B D* e *C D*

dell'accennata figura, e stirando la tela con la tanaglia precisamente come facesti la prima volta. Nel qual modo avrai una tela, che avendo esaurito ogni suo mezzo di cedere, si manterrà costantemente tesa, nè cederà più mai, di maniera che la tela vecchia che le affidi dovrà essa pure mantenersi piana e distesa. Il che ottenuto, ripasserai tutta la tela da ambo i lati col bistorì ricurvo per levarne tutti i nodi, ed i fili sporgenti, e renderla veramente piana e liscia.

Esame delle tele da foderarsi.

§ 227. Dopo aver predisposta la tela nuova è mestieri che ti occupi della vecchia e la esamini attentamente per conoscere i bisogni ed avvisare ai mezzi di rimediarvi. Innanzi tutto adunque incomincia dallo spolverarla col mezzo di una spazzola, o pennello, o piuma, a seconda dello stato del colore, poscia staccala dal vecchio telaio, rivoltala, se ciò ti è consentito dallo stato suo, e puliscila anche da tergo. Il tuo esame deve per prima cosa rivolgersi allo stato del colore, cioè se esso è solido e tenace, ovvero se sollevasi e cade, ed in quest'ultimo caso, se il colore dividesi dalla mestica, ovvero se, insieme con essa o con la imprimitura, si distacca dalla tela: se e quali screpolature od arricciature lo deturpino, e finalmente di qual genere sia la sua mestica, vale a dire se di biacca, di terra d'ombra, ovvero di terra rossa, che sono le mestiche più comuni. In seguito il tuo esame cadrà sulla tela, cioè se è sana o sdruscita, lacerata o tagliata, grossa o sottile, e sopra tutto se vi sia qualche indizio che esser possa di quelle che si contraggono bagnandole, le quali, d'ordinario non sono grosse, bensì molto liscie; e così pure se venne imbrattata con colle, olii, o resine, od anche col così detto **Beverone**, perchè ad ogni singolo caso è mestieri adottare cure speciali.

§ 228. I malanni maggiori che accadono nel foderare non sono mica quelli cagionati dall'eccessivo caldo dei ferri, o dal trascurato modo di operare, bensì quelli che derivano dalla qualità della tela e della mestica. È caso raro che l'operatore sia tanto grosso di mente da non accorgesene subito se il ferro è troppo caldo, e quasi sempre si può rimediare all'imperfezione del lavoro, sfoderando il quadro e ripetendo l'operazione: ma se la tela si contrae, se la mestica si riduce a squamme o si polverizza, addio dipinto!... L'affare è fatto, e fatto per sempre. Da questi casi adunque, che sono i più temibili, e che per ciò reclamano la maggiore attenzione, prenderemo le mosse.

Trattamento delle tele che si contraggono.

§ 229. Già al § 120, parlandosi del trasporto dei dipinti, ho avvertito esservi delle tele che si contraggono qualora sien bagnate, facendo, per conseguenza, raggrinzare e frantumando il colore. Trattandosi allora di tele che devono essere svelte dalla mestica proposi di ritagliarle in piccoli quadrati onde suddividere, e quindi rendere innocua la loro forza di contrazione: ma nel caso attuale, che trattasi non di togliere ma di ridurre a partito quelle tele, il sistema di tagliarle non lo reputo opportuno, perchè quelle incisioni, rimanendo perennemente nella tela, potrebbero un dì manifestarsi sulla faccia del dipinto. Verificato adunque che tu abbia essere veramente il caso temuto d'una tela che si contrae, pulisci la pittura con una spugna appena umida, e rasciugala subito, quindi applicavi una buona mano di colletta alquanto densa e ben distesa, e soprapponivi la solita carta se il quadro è piccolo, od una mussolina, se è grande, procurando di distendere ed appianare più che il puoi sì l'una che l'altra. Qualora vi ponga la carta, quand'essa è ancora soppassa,

rivolgi la tela, distendila sopra una tavola od un pancone ben piano e liscio, assicurala tutt'attorno con le bullette, ed attendi che la carta asciughi perfettamente: viceversa, se vi metti la mussolina torna meglio lasciarla in prima seccare del tutto, poichè, nel mentre la carta, seccandosi liberamente, potrebbe far arrotolare la tela, nulla hai da temere dalla mussolina per la già addotta ragione, che nel seccare le carte si restringono, ed i tessuti si dilatano. Allora, prima con una raspa, indi con la pomice, va distruggendo leggermente la tela, riducendola alla metà della sua natural grossezza. Se tu osserverai una tela, qualunque essa siasi, vedrai che i fili di cui è composta si accavalcano a perfetta vicenda, vale a dire, che una volta è il filo dell'orditura che sormonta quello della tessitura, l'altra è questo che sorpassa quello. Quindi, limando la tela, tagli tutti i fili nel punto in cui uno passa sopra all'altro, il che è quanto dire che riduci tutti i fili della tela in tanti pezzetti lunghi pochi millimetri, e quindi che li rendi incapaci di fare il menomo sforzo e di opporre la più piccola resistenza. Se una tela ridotta in quello stato venisse abbandonata a sè stessa, certo non resisterebbe; ma tu provvedi naturalmente alla sua insufficenza applicandone un'altra contro di lei, la quale dovrà per ciò essere, quanto basti, robusta. Fatto ciò, vi applicherai la colletta in quantità appena sufficiente, la quale servirà ad un tempo ad assicurare quei fili che si fossero rialzati, e ad ammollire alquanto, e rendere più obbediente la mestica, onde passare in seguito alla foderatura, della quale mi riservo a parlare per non ripetere tante volte la medesima cosa (§ 247 e seguenti).

Tele il di cui colore staccasi dalla mestica.

§ 230. Al caso delle tele che si contraggono tien dietro, in ragione del pericolo, quello del quale il colore si distacca dalla mestica.

Di questo caso si parlò già quando trattavasi del trasporto dei dipinti (§§ 134 e 135), ed allora proposi di attaccare con la colletta mista ad una dose di olio, quelle squamme o vesciche che eransi già sollevate, e di prevenire la continuazione di quel malanno facendo penetrare a traverso della mestica un miscuglio d'acqua di ragia, olio ossidato ed ambra. Ma nel caso attuale che si conserva la tela, non potendosi applicare quel miscuglio alla mestica, è d'uopo stenderlo sulla pittura. Quindi, appena spolverato il quadro, vi darai la colletta mista con l'olio (ric. n. 9) e poscia vi porrai la carta. Staccherai quindi la tela dal suo telaio, la ripulirai a tergo, e ne toglierai tutti i nodi col mezzo della pomice, e passerai alla stiratura coi ferri caldi nel modo più volte indicato, inumidendo di tratto in tratto la carta acciò quell'umido, cacciato dal calore, disciolga e faccia scorrere la colletta. Compita la qual operazione, toglierai la carta, laverai il dipinto, assicurerai la tela sul vecchio telaio o contro una tavola, ed ungerai replicatamente la pittura col miscuglio adesivo (ric. n. 20), ed esporrai il quadro al sole od al fuoco, acciocchè quell'unzione penetri meglio e più sollecitamente per entro alla pittura. In tal maniera, ove non arrivò la colletta, penetrerà l'olio mescolato, ed i vari strati del colore verranno da lui legati insieme molto tenacemente. Ripeto anche adesso ciò che dissi altrove, che in questo caso io pure son costretto, mio malgrado, a ricorrere alla potenza dell'olio, imitando in ciò quel metodo francese che in massima non approvo, perchè alla necessità è forza chinare il capo; ma che, pur dovendo decampare per un istante dai miei principii, procuro di moderare le cose in guisa da doversene attendere il minor danno possibile. Dopo di ciò, e concesse alcune settimane di tempo al miscuglio per insinuarsi e rassodarsi, non ti rimarrà più che a foderare la tela nel modo che a suo tempo ti indicherò (§ 247).

Tele, delle quali il colore cade polverizzandosi.

§ 231. Questo caso accade quasi esclusivamente alle tele impresse di gesso, che si mantennero lungamente in luoghi umidi. Tuttavia qualche volta il medesimo inconveniente succede anche a quelle con mestica all'olio, quando essa è sottile, e subirono il medesimo trattamento. In esse tutte, ma principalmente in quelle col gesso, il colore si raggrinza minutissimamente, si contrae, si solleva quasi crusca, rendendo ruvida tutta la superficie, e perde talmente ogni lucentezza e trasparenza, che pare un muro. Chi non sia versato nell'arte nostra, potrebbe atterrirsi a quell'aspetto: eppure il caso non è molto grave pel motivo che le difficoltà della foderatura s'incontrano sempre dove havvi eccesso di forza, non mai quando v'ha deficienza. Usa adunque molta circospezione e diligenza nello spolverare il dipinto, ed applicavi un'abbondante mano di colletta, mista all'olio se è sopra mestica, e senza se è sul gesso; ed appena si è rappresa, stacca la tela dal telaio, poichè ove aspettassi, potresti trovarti imbarazzato qualora la colletta fosse penetrata molto ed avesse attaccata la tela contro il telaio. Ripeti una seconda mano di colletta alla pittura, e, dopo il tempo necessario, attaccavi, nel modo solito, la carta. Rivolta allora la tela, puliscila per bene e dona anche a lei una mano di colletta senz'olio e più diluita, poi lasciala in riposo sino al momento di foderarla.

Questa così semplice e facile operazione basta a rimediare a quel danno, in apparenza tanto grave, poichè, all'atto della foderatura, adoperandosi i ferri caldi, la colletta si discioglie e penetra per tutto, riunisce, appiana e consolida tutte quelle particelle in guisa tale, che, quando la operazione è compiuta, quel dipinto, che prima

era sì arso, ruvido ed opaco, ti si presenta bello, liscio, lucente, smaltato come se mai nulla avesse sofferto. In questo caso una foderatura ben fatta può veramente dirsi un'evocazione dalla tomba.

Tele, il color delle quali si raggrinzò.

§ 232. Di questo caso tenni già parola al § 71, perchè è uno di quelli pei quali spesso è necessario il trasporto. Tuttavia alcune volte, allorchè quello sconcio derivò più dalla debolezza della tela che dalla forza della mestica, si può vincere benissimo anche con la sola foderatura. Stacca adunque la tela dal telaio, puliscila, levane, se il puoi, i nodi ed applicavi la colletta da ambe le parti; e sulla pittura, quando la colletta è asciutta, attacca una mussolina assai sottile, e col ferro caldo stira ora da diritto, ora da rovescio, poi lasciala asciugare. Se la tela cedette, le rughe scomparvero e il tutto si appianò, levane la mussolina, ripeti la colletta sul dipinto, ponivi la carta, e quand'è soppassa, fodera. Ma se invece t'accorgi che le rughe persistono, e che il tutto non si è appianato bene, smetti ogni idea di foderatura, ed adotta il trasporto.

Tele che, abbandonate, si arricciarono.

§ 233. Per questo caso seguirai le norme del precedente, procurando di distendere la tela dopo averle dato la colletta da ambe le parti, e prima di porvi la carta, che può bastare invece della mussolina. Qualora però vi fosse la imprimitura di gesso, va cauto nel bagnare la tela ed usa la mussolina, perchè alcune volte il gesso con l'umido si ammollisce troppo, e si rigonfia. Anzi , se ti pare che la imprimitura sia abbastanza solida, ometti la colletta alla

tela per diminuire un tal pericolo. Questo caso accade ordinariamente allorchè il telaio si rompe od in qualsivoglia altro modo la tela rimane lungamente appesa senza essere ben tesa, per cui la curvatura deriva dal peso della tela stessa. Non dipendendo quindi nè dalla qualità o stato della tela, nè da quello della mestica, in via ordinaria non si dura fatica a vincere tale sconcio.

Tele che si essiccarono.

§ 234. Non è cosa rara il trovar delle tele che si essiccarono al punto da spezzarsi quasi come vetro. Io acquistai, ridotti in questo stato, due bei quadri di fiori. Esaminatane la tela, che era di qualità fina, mi si destò il dubbio che fossele stata data alcuna vernice: ma il non cedere minimamente alle fregagioni con l'alcool, mi chiarì che era invece una colla quella che la aveva indurita a quel segno. In fatti con l'acqua tiepida si ammollirono subito, e raschiandone con una lama ne trassi una tal quantità di colla, che parvemi d'amido, da far meravigliare; e questa sola operazione bastò a renderle flessibili in modo che la foderatura mi riuscì perfettamente bene. Alcune volte però le tele ridotte a quello stato diventano flessibilissime sin che dura l'umido, ma nell'asciugare riprendono la loro rigidezza. Di questa natura era un piccolo quadretto rappresentante l'interno di una casa villereccia con varii animali che foderai a Firenze durante il corso delle mie lezioni teorico pratiche, la di cui tela in causa della estrema sua secchezza erasi tutta spezzata ed incartocciata; eppur dovette cedere.

§ 235. Quando adunque ti viene alle mani una tela di tal sorta, detersa che la abbi dalla polvere, staccala con gran diligenza dal telaio, e bagnala con una spugna intrisa d'acqua calda. Ove l'imbratto non sia di natura re-

sinosa cederà subito, ed allora col rastiatoio, o con una lama tenterai di asportarne la colla, raschiandola leggermente, e la lascierai asciugare. Se, quand'è bene asciutta, conserva un moderato grado di flessibilità, le applicherai la colletta contenente una doppia dose di miele, vi porrai, come l'uso, la carta, e la fodererai. Ma se, all'opposto, nell'asciugare riprende la sua durezza, allora, invece della colletta, vi applicherai della glicerina molto diluita nell'acqua: la lascierai asciugare nuovamente per verificare se basta, ripetendola nel caso negativo; e data la colletta alla pittura, e postale la carta, passerai alla foderatura. Ma qualche volta, come ho accennato, quella estrema durezza deriva da imbratti resinosi, contro i quali non vale l'azion dell'acqua, nè quella della glicerina. In tal caso ti comporterai nel modo che sto per additare (§ 237).

Tele imbrattate di colle, o simili.

§ 236. Allorquando le tele furono imbrattate da colle od altre sostanze solubili nell'acqua, non è difficile il mondarle col mezzo dell'acqua tiepida e del raschiamento. È però mestieri porvi in prima la solita carta, ed essere circospetti e moderati anche nel raschiare, onde evitare il pericolo di estrarre, insieme dall'imbratto, anche quella colla che fu data alla tela per appoggiarvi la mestica. Anzi, allorchè l'imbratto è forte, e l'accennato pericolo più prossimo, prudenza vuole che, invece di una semplice carta, sia applicato alla pittura un tessuto di cotone alquanto più forte della mussolina, il quale tenga fermo il colore nel caso che si smuovesse la tela, caso nel quale converrebbe procedere e levarla tutta, sostituendo il trasporto ad una semplice foderatura.

Tele imbrattate di materie resinose od oleose.

§ 237. Gl'imbratti d'indole resinosa devono essere trattati diversamente dagli oleosi, poichè nel mentre per questi, più che ogni altra cosa, torna utile la potassa, per quelli è d'uopo ricorrere all'alcool ed alla benzina. Se dunque t'accorgi che la sostanza da levarsi è resinosa come, a cagion di esempio, una vernice, piglia uno spazzolino, intingilo nella così detta mista, che è un miscuglio, per parti eguali d'alcool ed acqua di ragia, e con esso va fregando un piccolo pezzo della tela che brami pulire; ed allorchè vedi che la sporcizia si smuove, toglila con un fiocco di bambagia. E qualora sull'imbratto si disciolga bensì, ma stentatamente, tenta un altro miscuglio, quello cioè della benzina unita all'alcool, e sta certo che cederà. In questo modo procedi, un pezzetto alla volta, cominciando però dal bagnar tutta la superficie con l'acqua di ragia, la quale, se non basta a discioglierle, giova però a predisporre quelle materie.

§ 238. Per gli imbratti oleosi invece giova meglio servirsi della potassa, la quale ha pur'anco il vantaggio di costar meno. Anche con questi terrai presso a poco la medesima norma, togliendo la parte disciolta col mezzo di una spugna. Ed allorchè ti sembrerà che la tela sia a sufficienza pulita, la laverai replicatamente con una spugna sciacquata in acqua pura e poi spremuta; e lo stesso farai anche con le resinose, salvo che, prima di lavarle con l'acqua pura, le ripasserai a mezzo di una spugna con la potassa.

Tele che ebbero il beverone.

§ 239. Egualmente con la potassa, strofinando con la spazzola ed anche raschiando con una lama, riuscirai a

detergere quelle tele che si ebbero il così detto **Beverone**, sotto il quale nome intendesi un empiastro, composto di olio, grasso animale, e sostanze resinose o bituminose, che un cerretano francese portò fra noi allo scadere del secolo passato, vantandolo come un gran segreto per far rivivere le tinte offuscate dei quadri. E siccome, applicato caldo alla tela, faceva realmente brillar le tinte del dipinto, nel quale penetrava, così ottenne gran favore fra di noi. Ma ben presto i troppo creduli proprietari si accorsero dell'inganno, perchè, passato quell'effimero bagliore, que' miseri quadri divennero tutti neri e deformati in guisa che non distinguonsi più che le tinte di gran corpo (1). Con la potassa si riesce non solo a pulirne la tela, ma eziandio a correggerne alquanto l'effetto anche sul dipinto. Usa però molta precauzione nel valerti di quell'alcali, e bada che non iscoli, perchè, se avesse da insinuarsi fra la pittura e la carta, con la sua facoltà caustica e dissolvente sciuperebbe il dipinto che tocca. La potassa, usata nei debiti modi e con la necessaria parsimonia, può rendere grandi servigi all'abile ristauratore, ma adoperata senza riguardi è uno dei più terribili nemici dei quadri, ed è all'uso di essa inopportunamente od inconsideratamente fatto, che dobbiamo attribuire la rovina della massima parte di quei dipinti, che veggonsi così inumanamente scorticati.

Tele deboli, sdrucite od infracidite.

§ 240. Coloro che non sanno dell'arte nostra si spaventano al vedere certe tele si deboli, tutte sdruscite, e tal-

(1) Quel **beverone**, se non era lo stesso, rassomigliava moltissimo a quell'empiastro che il signor De-Montamy propone *per far rivivere i colori*, e che da taluno venne confuso con quel metodo che il prof. Pettenkoffer trovò per ringiovanire le vernici applicate ai dipinti.

volta anche infracidite per modo, che conviene maneggiarle con grande riguardo per non isfondarle, dalle quali pare che il colore minacci di cadere a minuzzoli: eppure esse devonsi annoverare fra quelle la di cui foderatura presenta minori difficoltà e pericoli, per la già addotta ragione che il nemico della foderatura è la forza, non già la debolezza. Puliscile dunque come puoi con la spazzola o col pennello, ed applica alla pittura una abbondante mano di colletta, poscia la carta, indi rivoltale e ripeti la colletta anche alla tela. Lasciale asciugare, poi foderale, che riusciranno benissimo.

Tele lacerate o tagliate.

§ 241. Staccate che le abbi dal telaio e ripulite senza bagnarle, applica una legger mano di colletta alla pittura, ben distesa, ma non molto liquida; e quando è asciutta, ma non secca, avvicina ben bene le parti, facendole combaciare se sono tagliate, avendo cura che le linee del dipinto s'incontrino perfettamente; ed acciò restino come le metti, poni sovra alla fessura una linea di pezzi di carta sottile ma robusta attaccandoveli con colla d'amido, e comprimendoli con un osso o qualch'altro arnese ben liscio acciò aderiscano e si attacchino molto tenacemente. Lasciali asciugare, poi rivolgi il quadro dalla parte della tela, e poni sopra la fessura, prima una lista di carta sottile larga quasi tre centimetri, poscia sopra di essa un'altra alquanto più grossa e solida, larga soltanto un centimetro, comprimendole bene ed usando tutta la diligenza affinchè la fessura corrisponda precisamente nel centro di quelle due liste. Lascia asciugare, poi fodera, e sta sicuro che quelle fettuccie terranno in soggezione i due labbri della tela in guisa che, non solamente non si scosteranno mai più, ma non tenderanno nemmeno ad incartocciarsi,

come avviene d'ordinario quando si trascuri di porvele. E per conseguir meglio questo intento sarà bene che allorquando la seconda fettuccia è soppassa, scorri tutta la fessura battendola con un maglietto di legno, poichè quei colpi moderati smovono alquanto la mestica, e moderando in quel punto la sua continuità, le levano quell'eccesso di forza che la fa arrotolare. E se ti accorgessi che la tela fosse robusta e dura, ovvero grossa molto, incomincia dall'assottigliarla con la pomice lunghesso la fessura, dall'ungere quelle sponde con la glicerina, prima di porvi le accennate fettuccie di carta. Abbi poi presente che quelle fettuccie, quando sono asciutte, convien tingerle del color medesimo della vecchia tela, acciò non si possano scorgere a traverso della tela nuova, la qual cosa produrrebbe un pessimo effetto.

Tele che si vogliono ingrandire.

§ 242. Per ingrandire una tela dipinta in modo che, dopo ristaurata, non sia più riconoscibile l'aggiunta fatta, convien, per prima cosa, procurarsi un pezzo di quadro che abbia la stessa qualità di tela e di mestica, e la di cui superficie dipinta presenti le stesse rugosità, screpolature, ed asprezze di quella che si vuole ingrandire. Se trascurassi tale diligenza, non raggiungeresti più mai il tuo scopo, perchè la diversità di levigature, che presenterebbero i due pezzi posti l'uno accanto all'altro, svelerebbe subito l'arcano. Metti quel pezzo a riscontro del quadro cui deve essere aggiunto, disponendo in guisa che l'andamento dei fili dell'uno secondi quel dell'altro, e che anche le spine, se è un traliccio, scorrano nel senso medesimo. Applica ad intrambi la colletta, e quando è quasi asciutta raffilali in modo che si combacino perfettamente. Dopo di che ripeti anche per essi tutte quelle operazioni che ho indicate nel paragrafo precedente.

Tele forate.

§ 243. Quando i fori sono picciolini basta l'incollare contro di essi, dalla parte della tela, un pezzetto di carta, il quale serve ad impedire che lo stucco, col quale si otturano, penetri nella tela della foderatura, usando però la diligenza di tingere esternamente quelle cartoline, al pari delle fettuccie, per la già addotta ragione. Ma se essi sono grandicelli, anche soltanto del diametro di un paio di centimetri, convien meglio innestarvi un pezzetto di tela, essendo estremamente difficile il ridurre la superficie dello stucco al medesimo grado, ed alla qualità stessa della ruvidezza del quadro. Che se tanto è dei piccoli, pensi ognuno quanto più sia ciò necessario pei grandi, poichè alla diversità di levigatura altro inconveniente si aggiunge, quello cioè che gli stucchi diventano sempre concavi, per cui, anche riuscendo ad imitare la rugosità del rimanente, essi si appalesano sempre con la loro concavità. E per innestarli in modo che dopo non sieno più riconoscibili, oltre alla scelta della tela, è necessario comportarsi come ho accennato al § 127 parlandosi del caso di farne il trasporto, aggiungendovi le fettuccie di carta, e le battiture col maglietto, ed, ove occorra, assottigliando la tela ed ammorbidendola con la glicerina, come indicai al § 241.

Mentre in via ordinaria i fori otturati con gli altri sistemi veggonsi al primo colpo d'occhio, qualora si usino le suaccennate precauzioni non è più possibile il distinguerli. Fra i quadri della mia piccola raccolta ve ne son due alti m. 0.70 e larghi m. 0.95, sui quali sono rappresentati, con una insuperabile verità e disinvoltura, stipi, istrumenti musicali, libri ed altri oggetti, accatastati alla rinfusa sopra tavoli coperti di tappeti, e portano il nome di **Bartolomeo Bettera** pittore bergamasco che pare

appartenga al secolo XVI, rimasto sconosciuto fino ad ora, perchè non figura in alcun dizionario biografico, e fu sorpassato persino dal diligentissimo Conte Francesco Maria Tassi nelle sue *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti bergamaschi* (Bergamo 1793), quantunque con le sue opere si appalesi valentissimo (1). Questi disgraziati quadri erano stati, chi sa per quanto tempo, in luogo umidissimo, per cui la loro tela erasi infracidita; e furono maneggiati con sì poco garbo, che allorquando nel 1850 ne feci l'acquisto e li foderai e ristaurai, dovetti innestarvi in uno 19, e nell'altro 22 pezzi di tela per otturarne i fori di varie grandezze, uno dei quali era di circa centimetri 8 per 40. Sono ora scorsi già quasi sedici anni, eppure sfido chicchessia a discernere i luoghi ove quei pezzi furono innestati, avendo seguito il sistema sopraindicato.

Tele composte di vari pezzi.

§ 244. Allorchè la tela di un quadro consta di più pezzi cuciti insieme, se tu la foderi tale quale è, quelle cuciture ti traspaiono verso il dipinto in modo da deturparlo.

(1) Altri due consimili, ma alquanto più grandi, appartenevano alla celebre galleria Rinuccini di Fiorenza, e furono acquistati, dopo estinta quella illustre famiglia, dal M. Giorgio Trivulzio di Milano per prezzo di fiorentine L. 400 cadauno. Sono essi di minor forza, e soffersero gravi ristauri, ma sono interessantissimi perchè uno di essi porta sopra un cartello la leggenda: **Bartolomeo Bettera bergamasco F.** Cito volontieri questi pochi dati ad illustrazione di un mio compatriota, stato sino ad ora coperto da un immeritato oblio. Dopo acquistati i miei, e visti quelli di casa Tirvulzio, ne rimarcai alcuni altri, che passano sotto il nome di Evaristo Baschenis, che forse fu suo scolaro, ed è a lui molto inferiore, ma ha il vantaggio d'essere notissimo.

Per evitare adunque tale sconcezza, dopo aver dato la colletta al dipinto ed avervi aggiunta la carta ed applicata la colletta stessa anche alla tela, quando questa è bene asciutta, con un bistori curvo assai affilato taglierai tutto ciò che sporge dalla cucitura; e se col ferro non riesci ad appianare bene, ricorri alla pomice. Sopraponi ad essa le due fettuccie di carta come al § 241, comprimendole con l'osso, ma non battendole, lasciale asciugare indi passa alla foderatura.

Tele grossolane.

§ 245. Per foderare convenientemente una tela grossolana, qualunque sia il caso che a ciò ti adduca, è sempre necessario assottigliarla, altrimenti, venendo rinforzata dalla colla, diventerebbe di tal durezza e forza da far temere che la fodera non basti a tenerla in freno. Spalma dunque di colletta la pittura e ponivi la carta: e quand'è asciutta assottiglia la tela con la raspa o con la pomice: applica anche a lei la colletta, ed a suo tempo foderala.

Tele mal foderate.

§ 246. Ho detto più sopra che spesse volte quella foderatura, che dovrebbe togliere od almeno correggere i difetti della tela dipinta, ad altro non riesce che ad aumentarli. In questo caso l'unico mezzo di porvi riparo è quello di togliere la cattiva fodera, e sostituirvene una nuova e bene applicata.

La facilità o difficoltà nel levare la fodera ad un quadro dipende dalla qualità della colla che fu adoperata nel porvela. Ma, in via ordinaria, i cattivi operatori adoperano anche delle colle assai poco tenaci, per cui il toglimento

della fodera non presenta grandi difficoltà. Staccata adunque la tela dal telaio, prova in un angolo a dividere le due tele. Se vedi che distaccansi facilmente, il che succede nella maggior parte dei casi, continua a rinversare la fodera, tenendo la tela dipinta fortemente distesa sopra una tavola: e se all'opposto trovi che oppone della resistenza, non forzare, ma applica al dipinto la colletta, e la carta, e quando sono asciutte bagna e ribagna, moderatamente ma a più riprese, quella fodera, finchè ti accorgi che si ammollì la colla che la tien legata, poscia rinversala, che cederà subito. Col mezzo di una lama, leva tutta la colla. che rimase, lava con una spugna, ed a suo tempo fodera. Bada poi che anche nel caso che la fodera sia stata levata senza ricorrere all'acqua, converrà valersi di essa per ammollire ed asportare i resti della colla.

Sin qui non parlai che del modo di predisporre le tele ond'essere foderate: ora indicherò eziandio la maniera di foderarle, e quelle precauzioni che aver si debbono a seconda dei casi.

Modo di foderare le tele.

§ 247. In Francia, prima che una vecchia tela sia foderata, viene sottoposta a parecchie stirature col ferro caldo allo scopo non solamente di ben distendere la tela. ma pur anco di appianaie e render perfettamente liscia la pittura. Io però non approvo questa pratica, perchè quella estrema lisciezza non la mi piace, anzi sono d'avviso che torni di pregiudizio al quadro. A quel modo che detesto il sistema di quei ristauratori che puliscono troppo i loro quadri e ne tolgono le naturali impronte degli anni per renderli simili ai nuovi, così non approvo nè meno il dare ai dipinti antichi una levigatura che non è naturale. e che li rimette simili a de' vassoj atti a portar chicchere e bicchieri. Tutto a questo mondo ha un carattere suo

proprio, che ragion vuole non sia svisato. In quella guisa che non vi è, a miei occhi, cosa più ridicola di un uomo a sessant'anni con capelli e barba tinti, così mi ripugna un dipinto antico al quale si volle dare l'aria di nuovo. Altrove dissi che il **miglior ristauro è quello che meno si scorge:** altrettanto ora ripeto della foderatura, che alla fin fine non è che una parte di esso. Aggiungasi poi, che non potendosi pulire il dipinto, nè togliergli la vecchia vernice prima che sia foderato, quella sì protratta compressione e quel continuo calore induriscono e fanno aderire tenacemente il sudiciume, rendendo in tal guisa difficile e talvolta anche pericoloso il pulimento. Tuttavia la stiratura col ferro caldo la reputo sempre necessaria all'atto della foderatura, ed alcune volte anche prima, come ho indicato ai §§ 113, 117 e 143. E se in alcuni casi ancora, da me non indicati, perchè riesce impossibile il prevederli tutti, credessi che una stiratura preventiva potesse tornar utile, usala pure liberamente, ma sempre con la debita moderazione.

§ 248. Per foderare una tela, da noi si costuma il telaio stabile della misura precisa del dipinto, ed incollare contro la tela nuova tutta intiera la vecchia, compresi quei lembi che erano ripiegati sul telaio, entro i quali erano infitte le bullette. In Francia si usa invece raffilare la tela dipinta là dove termina la vera pittura, e tenere il telaio alquanto più grande di essa, affinchè ne sporga tutt'attorno un dodici o quindici millimetri circa. Sulla quale sporgenza incollasi una lista di carta colorata. che, ripiegata sul telaio, nasconde la linea delle bullette, e copre il margine della tela. Io provai l'uno e l'altro metodo, e l'esperienza mi ha dimostrato essere preferibile il francese, perchè quei lembi, sempre disuguali e spesso lacerati e sfilacciati, oltre che fanno un'assai brutta mostra, difficilmente aderiscono bene contro la tela nuova, specialmente se son grossi; ed anche allorquando aderi-

rono se ne staccano con somma facilità allorchè tendesi la tela sul telaio stabile. A questo sistema dunque mi atterrò.

§ 249. Quando hai predisposto la tua tela dipinta a seconda del caso suo, ovvero allorchè la spolverasti, se non ha d'uopo d'altra operazione, marca col gesso il punto ove termina la vera pittura, e col solito tagliente adunco (fig. 39) tagliane tutta quella parte ove la pittura non giunge, e non vedesi che la mestica o la tela. Ed acciocchè la riquadratura riesca esatta, serviti, per marcar il luogo dove devi tagliare, di una regola geometrica semplicissima, ch'è la seguente: Tira due linee diagonali fra gli angoli opposti, e con una lista di carta od una riga di legno, che ti serva da compasso, partendo dal centro, vale a dire dal punto nel quale quelle due linee si intersecano, misura quattro distanze perfettamente eguali, marcandole col gesso sulle dette linee con un punto. Tirando allora quattro linee fra quei quattro punti hai la certezza matematica di tracciare un quadrilatero ad angoli perfettamente retti, e perciò a linee parallele (fig. 46). E se, per accidente, quelle linee non corrispondessero al vero punto dove brami di tagliare, nulla importa, poichè servendoti di esse per base, puoi tracciare altre linee più in fuori, o più in dentro,

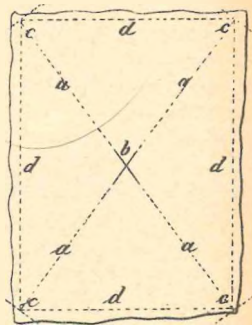



Fig. 46.

a, le linee diagonali; *b*, il punto centrico nel quale s'intersecano; *c*, i punti egualmente distinti dal centro; *d*, le linee che, partendo dai quattro punti, formano il quadrato.

come meglio ti piace, le quali, purchè sieno parallele alle indicate, anderanno sempre bene.

§ 250. Terminata anche questa operazione, preparatoria essa pure, darai mano finalmente alla foderatura, incominciando dal bagnare alquanto la carta incollata sulla pittura qualora fosse asciugata troppo. Distendi quindi la tela sopra una tavola ben piana e liscia, sottoponendole della carta in giro, e con la spazzoletta (fig. 47) stendivi sopra l'occorrente colla, eseguita come è indicato alla ricetta n. 12, avendo cura di distenderla in modo uniforme ed in quantità sufficiente, ma non esuberante. Leva quelle

Fig. 47.

Spazzola di setole per distendere la colla.

carte, le quali naturalmente saranno imbrattate di colla, e lasciando la tela vecchia così distesa sulla tavola, ponivi sopra la nuova già tesa sul telaio interinale, come indicai al § 223 e seguenti, e col pressoio di legno (fig. 25) comprimila e sfregala, sempre incominciando dal centro affinchè la colla che supera il bisogno, sia cacciata verso la periferia, e per di là se ne esca, ed ancora acciò quella pressione aiuti la tela dipinta a distendersi ed appianarsi col dilatarsi. Continua le tue fregagioni a quel modo sino a che ti accorgi che tutta la colla esuberante il bisogno sia uscita, poi desisti. Ribagna la carta posta sulla pittura affinchè non asciughi prima della tela, e poni il telaio verticalmente acciò la colla si asciughi più prontamente. Durante tale operazione però non dimenticare di alzare di tratto in tratto il telaio per esaminare la tela anche dall'altra parte, quella cioè stata coperta di carta;

ed in tale incontro, mentre tieni alzato il telaio, il tuo aiuto levi dal pancone quella colla che schizzò fuori, e lo pulisca con diligenza, acciocchè nel rinnovare lo sfregamento, la carta della tela non abbia da attaccarsi al pancone.

Operando in tal guisa ed avendo con diligenza predisposta la tela da foderarsi, è ben difficile che ti succeda qualche disastro. Pur tuttavia qualche rara volta potrebbe accaderti, che la vecchia tela, contraendosi alquanto e non uniformemente, formasse delle gonfiature. In tal caso, siccome quell'inconveniente si appalesa subito, per cui te ne accorgerai la prima, od al più la seconda volta che alzi il telaio per vedervi di sotto, che è quanto dire mentre la colla è ancor molle ed abbondante, non indugiare, ma, con ogni bella maniera, solleva la tela dipinta dalla parte più vicina a quelle gonfiezze, poi ribassala distendendola e comprimendola; e rinversala nuovamente contro il tavolo, frega col pressoio, e subito osserva ancora per ripetere prontamente la alzatura se mai occorresse, cosa che però ben raramente accade.

§ 251. La maggior parte de' nostri foderatori o non fa uso di ferro caldo o, se lo adopera, lo fa subito appena deposto il pressoio di legno. Ma ciò non va bene, perchè la troppa quantità d'acqua contenuta nella colla e nelle tele, dovendosi evaporare forzatamente in causa del calor del ferro, non di rado produce dei cattivi effetti, e quel calore precoce, invece di far aderire meglio le due tele fra di loro, spessissimo le distacca. Non aver fretta adunque, ma lascia in riposo il tuo apparato fino a che la colla abbia fatto presa, e non vi rimanga più che un legger grado di umidità. Nè temere che si dissecchi troppo, poichè anche allorquando una tela foderata par secca, conserva ancora molta umidità nell'interno, ed altronde, se anco lo fosse, non dipenderebbe che da te il ridonarle la necessaria umidità bagnandola leggermente. Invece, al-

lorchè, deposto il pressoio di legno, poni il telaio verticalmente, abbi cura di rivoltarlo spesso, perchè è un fatto che l'acqua tende ad abbassarsi, per cui la parte che rimane in alto asciuga sempre più presto dell'altra, di maniera che, se non rivolgessi spesso il telaio, al momento di ricorrere ai ferri caldi, una parte della tela sarebbe troppo secca, l'altra troppo bagnata.

Giunto il momento opportuno rimetti sul tavolo il tuo telaio, e con ferro assai moderatamente caldo, e sempre intromettendo un foglio di carta grossa e robusta, va ripassando e comprimendo, prima adagio, poscia un po' più forte, tutto il quadro dalla parte della tela nuova; indi rivoltalo, poni frammezzo al telaio una tavoletta grossa abbastanza da superare alquanto la grossezza delle fascie del medesimo, cosìcchè la tela si adagi sopra di essa, e continua la stiratura anche dalla parte del dipinto. Prosegui poi a quel modo, soppressando col ferro caldo ora da diritto, ora da rovescio alternativamente, e bagnando la carta incollata sulla pittura quando si secca, sino a che vedi che tutto si è bene appianato, e, quando occorre, levigato. Ed ove trattisi di un dipinto molto ruvido, sia nel totale, o sia anche solo in parte, e vedi che non riesce a sufficienza levigato, bagna nuovamente la carta e ripeti la stiratura dove abbisogna, adoperando un ferro alquanto più caldo e comprimendo molto; ed ometti anche d'intromettere altra carta quando quella del quadro è asciutta quanto basta perchè non si attacchi al ferro, acciocchè la lisciezza di questo influisca meglio sulla pittura. E siccome è facilissimo lavorando sulla tela nuova, che un poco di colla si attacchi al ferro, così sempre, ma più ancora quando devi passarlo sopra la carta che difende il dipinto, abbi cura di ripulirlo con una lama poi con la pomice, acciocchè scorra liberamente. Ottenuto smetti, lascia raffreddare, poi subito bagna la carta, levala, e ripulisci il dipinto dalla colla. Se la tela della fodera è al-

quanto rada, acciocchè non ceda dal punto delle bullette allorchè si riporta sul telaio stabile, spalma quelle liste che sporgono oltre la pittura con gli avanzi della colla diluiti con acqua calda, unendovi anche un poco di colla forte o di colletta, il che giova a saldarla.

Tele con mestica di terra d'ombra o rossa.

§ 252. Più sopra ti ho avvertito doversi porre attenzione anche alla qualità della mestica: ora te lo ripeto, perchè, ove ti occorresse di foderar tele con mestica di terra d'ombra, o, peggio ancora, di terra rossa, ti converrebbe usare diligenze e cautele speciali, essendo esse traditrici al sommo. Ecco adunque come devi comportarti in simili casi: alle pitture così fatte darai una mano di colletta più densa che alle altre, e vi porrai la mussolina invece della carta. Poscia spolverata la tela anche al rovescio, e toltine tutti i nodi, la stirerai da ritto con un ferro caldo appena quant'è necessario per far disciogliere la colletta, inumidendo pochissimo la mussolina se è già secca. Tenderai quindi sul telaio interinale una di quelle tele sottili e rade, che chiamasi canovacci delle quali ho già parlato (§ 146): la bagnerai al solito, ma, dopo asciutta, non la tenderai per la seconda volta come prescrissi al § 226, al quale ti atterrai nel rimanente; e raffilata la tela dipinta (§ 249) la fodererai valendoti di colla soda (ric. n. 12), impiegandone appena la quantità strettamente necessaria, e comprimendo e fregando dolcemente col pressoio. Continuerai quello sfregamento il meno che sia possibile, desistendo tosto che vedi le due tele aver aderito fra di loro, e subito porrai il telaio verticalmente ed in luogo aereato, e meglio ancora ove siavi del riflesso di sole, perchè interessa moltissimo che asciughi con prontezza. Usando queste precauzioni difficilmente ti acca-

dranno dei guai: ma se per accidente scoprissi essersi nel dipinto manifestate delle vesciche, non ti sgomentare, ma replica in quel luogo un pocolino di colletta e lasciala asciugare quasi affatto. Soprapponi ad essa un pezzo di carta sottile e passavi e ripassivi sopra con un ferro appena tiepido, e vedrai che tutto si accomoderà.

§ 253. Attendi parecchi giorni acciò ógni cosa asciughi perfettamente, poi tendi sul telaio interinale un'altra tela, rada essa pura, ma più robusta, comportandoti in tutto come insegnai alli §§ 223 e seguenti. Raffila anche il canovaccio sul quale attaccasti la tela dipinta, poi replica la foderatura nel modo stesso già seguito, cioè adoperando colla soda, comprimendo non troppo forte e continuando poco, nè mai ripassando col ferro caldo sulla tela nuova, poichè il vapore che esso caccierebbe nell'interno potrebbe cagionare gonfiezze ed alzamenti di colore. Ed allorchè hai finito, prima di porre verticalmente il telaio, stempera in acqua calda un poco della colla che ti avanzò, aggiungendovi anche della colla forte o della colletta, e con un pennello spalma di essa tutte quelle liste di tela che riescono fra il quadro foderato ed il telaio, il che serve a saldare le liste medesime per modo che, quando riporterai il tutto sul telaio stabile, la tela, benchè rada, non cederà punto alle bullette, e si manterrà sempre ben tesa. E tanto nel ritogliere la mussolina, quanto nel ripulire il dipinto, procura di bagnare quanto meno puoi.

Tele con imprimitura di gesso.

§ 254. Sembra un paradosso, eppure non è che una verità: mentre la imprimitura di gesso non presenta alcun pericolo allor ch'è guasta, molti ne offre quand'è sana. E la ragione è chiara. Se la imprimitura è infranta, non ha più forza alcuna, e la colletta che le si applica, nello

invaderla, non fa che saldarla senza impedire alle sue particelle di dilatarsi, occupando questi interstizi che esistono fra di loro; mentre se è sana, non permettendo la sua continuità alcun dilatamento, qualora venga invasa dall'umido, è costretta a gonfiarsi perchè, mantenendosi piana, mancherebbe di spazio. Non però tutte le imprimiture producono gli stessi effetti all'atto della foderatura, dipendendo essi in gran parte dalla qualità e quantità della colla con la quale fu temperato il gesso, e dal grado di assorbimento che esso fece dell'olio della pittura. Di maniera che, mentre ve n'ha di quelle che punto non si muovono, altre, come a cagion d'esempio, quelle di Giovanni Battista Morone, formano assai spesso una immensa quantità di piccole vescichette, ed altre invece presentano delle gonfiature molto riflessibili. Sii dunque ben circospetto, e per garantirti adotta le pratiche suggerite al paragrafo precedente, che sono di sicura riuscita.

Tele dipinte a tocchi rilevati.

§ 255. Con queste tele ti comporterai in tutto come con le altre, salvo che intrometterai sempre un pannolano fra il dipinto ed il pancone quando lavori da rovescio, e fra la pittura ed il ferro allorchè operi da dritto, allo scopo di evitare che la forte pressione, specialmente del ferro caldo, possa schiacciare que' tocchi magistrali che il pittore vi dette a bello studio, e che costituiscono uno dei pregi di quelle opere. E qualora la mestica fosse alquanto forte ed avesse delle spezzature od altre deformità, converrebbe tôrre ogni forza alla vecchia tela col limarla, e poscia applicarvi la colletta e ripassarla col ferro caldo mentr'è ancor molto unida; ed appena appianata, aggiungervi la foderatura.

Delle tele dipinte a tempera.

§ 256. Alcuni dei nostri foderatori fanno gran caso del foderare le tele dipinte a tempera, e si spacciano detentori di segreti per riuscirvi. Ma le son tutte baie, poichè esse pure si foderano come le altre, salvo che ad esse non si può applicare nè la colletta, nè la carta, e che si denno aver presenti le cautele da me additate per le mestiche pericolose (§ 252) allo scopo di evitare l'eccesso dell'umido. Non ti dimenticare però di stendere dei fogli di carta sottile sul tavolo sopra il quale vuoi lavorare; e se per avventura un poco di colla, passando pei fori della tela, venisse ad attaccarla alla carta, guardati bene dallo strapparla, ma lasciala seccare perfettamente, poi bagna replicatamente, ma con moderazione, la carta stessa nel solo punto ove è attaccata, ed attendi sino a che la colla siasi ammollita. Allora con bel garbo rinversala, che in tal guisa, non essendo ammollito altro che la superficie della colla, potrai staccarla senza cagionar danno alla pittura, che sciuperesti se la volessi toglier subito. E per prevenire un tal disordine, dopo spolverata la tela, ponila verticalmente contro la luce onde discernere tutti i forellini pei quali potrebbe passare la colla, sopra ognuno dei quali incollerai un pezzettino di carta sottilissima, che li chiuda.

§ 257. Havvi però anche un altro sistema, il quale pure riesce a meraviglia, specialmente allorquando la tela della tempera è fina molto od alquanto sdruscita, ed è quello di distenderla sul pancone, soprapporvi la tela già tesa sul telaio interinale ed applicavi la colla al di sopra, precisamente come indicai al paragrafo 212 risguardante il riattaccamento dei freschi. Conviene però aver presente che anche in questo caso la tela della fodera dovrà essere raretta, e tendente al molle la colla acciò possa pene-

trarvi bene. In qualunque caso poi, non presentando giammai le tele dipinte a tempera alcuna resistenza, la quantità della colla dovrà essere appena bastante, e la fregagione fatta con prestezza, e durar pochissimo per non dar tempo alla tempera dei colori di ammollirsi; e subito si dovrà rialzare verticalmente il telaio acciò il tutto asciughi più presto (1).

Foderatura delle tele di grandi dimensioni.

§ 258. Quando le dimensioni di una tela eccedono certi limiti non è più possibile trattarla nei modi suaccennati, perchè la grandezza del telaio più non permette di maneggiarlo con libertà, nè più è possibile arrivare sin nel mezzo stendendo solo le braccia; oltre di che ben rare volte si può ottenere un tavolo piano che sia grande quanto occorre.

Allorchè la tela vien tesa sul telaio interinale vuol essere di un sol pezzo, e se non è possibile averla tale, devesi almanco usare ogni diligenza acciò la giuntura non formi quella specie di cordoncino che vedesi nella massima

(1) Forse potrebbe convenire l'applicazione ad ambe le parti delle tempere, che vogliansi foderare, più mani di silicato di potassa, molto allungato acciò vi penetri meglio, il quale, certamente, seccato ch'ei sia, difenderebbe il dipinto, non solo durante la operazione, ma ben anche in seguito, da qualunque immondezza, rendendolo atto ad essere impunemente lavato. Ma, non avendo avuto campo di poterne fare la esperienza, e non sapendo perciò con certezza quale effetto possa produrre sulla intonazione dei colori quel poco di lucido che vi cagiona, e sui colori non minerali la sua azione alcalina (perchè ben difficilmente se ne trova di quello, in cui non siavi un eccesso di potassa) invece di proporlo, mi limito ad invitare il mio Allievo a farne l'esperimento. Applicato ai freschi vi aggiunge forza e vivacità senza punto alterarli.

parte delle congiunture, cagionato per lo più dall'adoperare un refe troppo grosso, o dal troppo tirare nel cucire; viceversa quando la foderatura si fa a tela volante giova meglio che sia poco alta, vale a dire fra li 75, ed i 90 centimetri. Di più: alle solite qualità di robustezza, egualglianza, e mediocre spessezza è mestieri aggiunga pur quella del non contrarsi. Procura adunque di avere una tela quale venne dal telaio, e che non sia stata nè tesa nè manganata; e per assicurarti che non si contrae tagliane un pezzo, e, dopo averlo misurato, distendilo, bagnalo, e quand'è asciutto, misuralo di nuovo. Se la differenza fra le due misure è minima, puoi facilitare, ma se fosse sensibile, sarebbe forza tagliare tutti i pezzi occorrenti, distenderli alla meglio in qualche luogo piano, bagnarli con un innaffiatoio, e lasciarli asciugare perfettamente in quella postura affinchè non s'increspino; e quando li levi converrà tirarli, afferrandoli alle due estremità, acciò si allunghino e distendano meglio.

§ 259. Predisposta in tal modo la tela, prendine un pezzo lungo non meno di dieci centimetri più del quadro, togline il vivagno e fendilo per lo mezzo nella sua lunghezza, formandone due liste, alle quali sfilaccerai uno dei lati maggiori per la lunghezza di un dito. Distendi per terra, sopra un pavimento possibilmente piano, il quadro da foderarsi, al quale avrai già data la colletta, posta la carta, e fatte quelle altre operazioni preparative, delle quali già si parlò. Marca col gesso ad uno dei lati maggiori una zona larga cinque o sei centimetri meno delle accennate liste, e sopra di esse applica la colla, poi distendi una delle liste stesse in guisa che sporga dal quadro cinque o sei centimetri da tre bande, e che la sfilacciata sia rivolta verso il centro del quadro; e con un panno comprimila acciò aderisca. Abbi pronta una tavoletta abbastanza grande, od almeno un'asse lunga quant'è possibile e larga alquanto più dell'altezza della tela nuova,

e sollevando le due tele, falla passare sotto ad esse onde avere un fondo piano nel luogo dove devi operare, indi, dato mano al pressoio, frega e comprimi nel modo solito, cominciando dal centro, ed operando in modo che quella fregagione serva al tempo stesso a far scorrere e distendere la lista di tela, ed a farla aderir bene al quadro. E quando hai finito, distendi per bene i fili della sfilacciatura acciò non rimangano accavallati uno sull'altro, valendoti di un pettine, e comprimili essi pure col pressoio. Compiuta quest'operazione, fa altrettando dall'altra banda, indi ai due lati minori, tagliando per questi le due liste di tal lunghezza che, sfilacciandole anche ai due capi, la loro sfilacciatura venga a cadere sopra quella longitudinale delle liste maggiori. Di tal guisa avrai formato una specie di cerchio tutt'attorno al quadro, nè ti rimarrà che di riempire lo spazio vacuo con dei teli di tutta l'altezza naturale, i quali dovranno essere sfilacciati da ogni parte e di tal lunghezza che la sfilacciatura loro cada con precisione sopra quella dei pezzi già posti in opera. Non occorre poi il dire che ad ogni pezzo di tela che poni in opera devi fare scorrere quell'asse, di cui feci cenno, onde avere un piano liscio ed eguale su cui comprimere. Dopo di che ripasserai il tutto col ferro caldo incominciando dallo stirare i pezzi posti pei primi, onde concedere agli altri il tempo necessario per diventar soppassi. E qualora il dipinto sia ruvido ed abbia bisogno di essere levigato, compita la stiratura al rovescio, puoi ricominciarla dalla parte del dipinto, inumidendo la carta, e sempre sottoponendo l'asse sopraindicata.

Della doppia foderatura.

§ 260. La doppia foderatura è necessaria allorchè il quadro è grande molto ed ha per ciò bisogno d'una fodera

molto robusta che lo mantenga sempre ben teso e piano, e quando la tela o la mestica sono di tal forza, da far temere che una semplice fodera non basti a tenerle in freno ed a vincere le loro viziature. Nel primo caso non avrai che a ripetere quanto ho indicato ai §§ 258, 259, tralasciando però di porvi le liste attorno, e mettendo addirittura i teli interi e semplicemente sfilacciati, i quali saran posti in senso trasversale a quelli della preesistente foderatura; e per il secondo caso vi sono due maniere. Di una ho già fatto cenno ai §§ 252, 253, e consiste nel foderare il quadro, poi raffilarlo e tornarlo a foderare nuovamente, adoperando tele più o meno fitte e robuste a secondo del bisogno. L'altra è quella di foderare il quadro con una buona tela nel modo già indicato; ed allorchè questa è asciutta, soprapporvi un'altra tela volante e di conveniente grandezza, tendendola con le mani, ed appianandola con la paletta, il pressoio ed il ferro, nel modo istesso che facesti con l'altra. Le quali due maniere non diversificano fra di loro se non in questo, che nell'una la tela che fa lo sforzo è la seconda che vi fu posta, mentre nell'altra è la prima. Entrambi questi due metodi sono buoni, ma il secondo è più adattato quando si ha bisogno di molta forza, e non havvi pericolo per l'umido, ed il primo invece si presta meglio pei casi pericolosi, potendosi incominciare dal porvi un canovaccio od una tela assai rada acciò asciughi più prontamente, la quale, non dovendo sostenere lo sforzo delle tensioni, serve benchè debole.

Della foderatura dei dipinti moderni.

§ 261. Ben di rado occorre di foderar quadri nuovi, o che contano pochi anni di vita. Tuttavia qualche volta avviene, e d'ordinario la foderatura è richiesta dai casi

di lacerazione o contusione, ovvero da tagliature, e qualche volta anche dalla essicazione, e direi quasi cottura, cui sono tal fiata condannati i poveri quadri che si appendono a pareti entro le quali passano canne di cammini o di stufe. Il sistema da adoperarsi nella foderatura è identico a quello già esposto per i quadri antichi, salvo che con i moderni, e specialmente coi nuovi, non essendosi il colore indurito bene, conviene usare ogni diligenza per non ischiacciarlo. Quindi, poichè le tele nuove non presentano mai quei casi di crepacci, rughe e simili che deturpano le vecchie, e sono di lor natura assai più cedevoli, sarai moderato nell'usare il pressoio, e non ti servirai del ferro caldo se non in alcuni rarissimi casi, nei quali sia assolutamente necessario, come, a cagion d'esempio, nelle forti ammaccature, e sempre porrai fra il dipinto ed il pancone od il ferro un pannolano, il quale con la sua elasticità impedisca che i tocchi del pennello sieno svisati.

Tele tagliate o lacerate.

§ 262. Fra i guasti che sorvengono ai dipinti moderni le tagliature sono uno dei più terribili, perchè le tele giovani hanno sempre la tendenza a contrarsi, in modo che un taglio fatto oggi, anche con un ferro affilatissimo, domani sarà largo un paio di millimetri, e fra una settimana, tre o quattro ed anche più. Per rimediarvi adunque bisogna staccare la tela dal telaio, poscia far aderire perfettamente le due parti; e mentre che tu le tieni vicine, il tuo aiuto vi porrà sopra, dalla parte del dipinto, dei pezzi di carta robusta, stati precedentemente bagnati poi spalmati di colla forte ben densa, acciocchè faccia presa subito ed asciughi con prestezza, i quali obblighino i due labbri a combaciare ed a rimanere in quella positura. Secchi che sieno questi, rivolgerai la tela e porrai

sovra il tavolo una lista di carta larga circa tre centimetri, attaccata essa pure con colla forte e compressa con un osso acciò aderisca bene, e sopra di essa un'altra lista larga la metà, la quale pure sia posta in modo che la tagliatura corrisponda al suo mezzo. Ed acciocchè quelle liste non abbiano da apparire sul davanti, invece di tagliarle a filo diritto, farai che i loro lembi sieno addentellati. Lascia seccare anche queste, poi leva le carte poste sul davanti e copri tutto il dipinto con la solita carta, e lasciala asciugare essa pure. Bagna allora ripetutamente la tela con della colletta molto diluita, risparmiando soltanto le liste di carta, la quale ammollirà la tela e la renderà cedevole; e quand'è soppassa, imprendi la foderatura nel modo solito, valendoti anche, ove la tela si rifiutasse ad appianarsi, del ferro moderatamente caldo, ma non dimenticando mai d'intromettere un pannolano a difesa della pittura. E nello stesso modo ti comporterai anche con le tele lacerate, avendo cura di rimettere al relativo posto i fili della stracciatura.

Dipinti moderni riarsi dal calore.

§ 263. Alcune volte mi occorse di vedere dei quadri moderni stati appesi in luoghi ove stavano canne da camino, i quali erano talmente riarsi, che, nel contrarsi spezzavansi come vetro. Per rimediarvi conviene ammollirli prima con la glicerina, poscia foderarli, seguendo, per quanto è possibile, le norme additate nel paragrafo precedente.

AVVERTENZA

Col paragrafo precedente a me pare di aver posto fine a ciò che spetta all'arte del foderatore, e quindi a tutto quello che mi era imposto di pubblicare in questo momento, riservandomi, se Dio mi darà vita, a compiere l'opera rendendo di pubblica ragione in altro volume anche quanto si riferisce al pulimento ed al restauro propriamente detto, cioè alla parte artistica di esso.

Io non so come questo lavoro sia riuscito, e molto meno come possa essere accolto dal Pubblico. Quello per altro ch'io so di certo si è, ch'è il frutto dello studio di molti anni, e che non risparmiai tempo e fatica acciò risultasse meno imperfetto, che per me si poteva, a vantaggio dell'arte.

Il Lettore, abituato a scritti forbiti, troverà nel mio una insolita grettezza, e spesso delle ripetizioni che gli sembreranno viziose. Se però rifletterà che io non scrissi per dei letterati, e che il mio cómpito principalissimo era quello di farmi intendere ad ogni costo, e quindi di evitare ogni equivoco che nuocer potesse a ciò, e rimuovere ogni dubbiezza, spero, sarà verso di me indulgente. Solo in questo modo, a parer mio, potevo riuscire a sminuzzare

le cose ed a spiegarmi in guisa d'aver il diritto di dire al mio Allievo: **Se la operazione non ti riesce, la colpa è tua.** E avvertasi che non ostante ciò, e quantunque non abbia taciuto una parola di quello che sapeva, e che poteva tornar utile, pure temo che pochi saranno quelli che approfitteranno delle mie fatiche quanto sarebbe desiderabile, specialmente in ciò che si riferisce al trasporto dei dipinti dalla tavola, tanta è la diligenza necessaria per ben eseguire quel delicato lavoro. E se gli uomini di buona fede, che scorgeranno nell'opera mia delle lacune o degli errori, avranno la bontà di farmeli conoscere, io, anzichè adontarmene, lo avrò per un favore, porgendomi propizia occasione di rimediarvi nell'occasione della pubblicazione della seconda e terza parte del Manuale, da me sempre vagheggiata.

RICETTARIO

Si avverte che le parti indicate nelle seguenti ricette devonsi intendere in ragion di peso.

N. 1.

Vernice di mastice.

Il mastice è quella resina (1) che scola dall'albero chiamato **Pistacia lentiscus.** Scegli, fra le varie qualità che trovansi in commercio, la migliore, che è la più chiara ed in forma di goccie, volgarmente dette lagrime: rimondala, rigettando tutti i pezzetti sporchi od ingialliti, ponila in acqua fresca, e rimescola acciò si lavi da ogni

(1) Avendo osservato, che taluna delle sostanze con le quali si fanno vernici sono conosciute nel commercio sotto il nome di resina, ed altre con quello di gomma, reputo ben fatto l'avvertire chi non ne fosse già edotto, che quelle sostanze che scolano dagli alberi (alcuna delle quali si mantiene liquida, altre si condensano e si solidificano), dividonsi in tre categorie, Cioè: resine, gomme e gomme-resine; che le resine non sono solubili nell'acqua, ma lo sono dal più al meno, negli olii essenziali, nell'etere e nell'alcool, e che all'opposto le gomme si disciolgono nell'acqua, e non negli olii o nell'alcool, mentre le gomme-resine partecipano delle proprietà d'entrambe.

immondezza, poi versa il tutto in un recipiente forato, ed uscitane l'acqua, distendila sopra un'asse ben netta, acciò asciughi.

Pesane quella quantità che brami, ponila entro una fiala di proporzionata grandezza, versavi sopra altrettanto olio etereo di trementina, conosciuto sotto il nome di **Acqua di ragia**, il quale sia stato rettificato, vale a dire nuovamente distillato, perchè quello del commercio non è mai abbastanza puro.

Fatto ciò, vi sono tre modi per disciogliere la resina e ridurla in vernice. Il primo, che da tutti vien riconosciuto per il migliore, non è attuabile che nell'estate, ed è quello di esporre la fiala ben chiusa ai raggi cocenti del sole, scuotendola di tratto in tratto, sinchè tutto il mastice si sia disciolto, ad eccezione soltanto di alcuni pezzetti, dei quali non giova tener conto, perchè sono goccie di Sandracca, che è un'altra resina di un valore molto al di sotto del mastice, la quale non si discioglie così facilmente nell'acqua di ragia, e che viene ad esso mescolata per frode nel commercio. L'altro modo, che può giovare nel verno, è quello di porre la fiala sopra una stufa, che non sia eccessivamente riscaldata; ed il terzo quello d'immergere la fiala entro dell'acqua posta in una casseruola od altro recipiente, ponendo questo sul fuoco, e mandando il calore dell'acqua sin presso alla ebollizione, col qual mezzo in brev'ora, rimuovendo di tratto in tratto la fiala, il mastice si distempera. Ma la vernice ottenuta in questa guisa ingiallisce assai più. Bada poi che in qualunque modo un terzo della capacità della fiala deve rimaner vuoto, altrimenti, evaporandosi col calore l'acqua di ragia, la fiala correrebbe pericolo di scoppiare.

Dopo fatta la vernice convien lasciarla per alcuni giorni in riposo: Allora prendi un imbuto, preferibilmente di vetro, otturane il becco con della bambagia naturale comprimendola alquanto, sopraponi l'imbuto ad altra

fiala e versa in esso la vernice, coprendo l'imbuto con carta. Ben presto la vernice passerà a traverso della bambagia, ma la prima porzione non sarà perfettamente chiara. Tu dunque, allorchè vedi che si chiarì, alza l'imbuto e versa in esso tutta quella porzione che n'era filtrata, che in tal modo otterrai una vernice limpidissima, la quale non ti farà più alcun sedimento.

Questa vernice, abbenchè col volger degli anni ingiallisca alquanto, è tuttavia, pel complesso delle sue qualità, riconosciuta per la migliore di tutte. Giova poi moltissimo, a diminuire la sua tendenza ad ingiallire, il tenerla lungamente esposta ai raggi solari dopo che fu filtrata; ed acciò si mantenga lungamente liquida e scorrevole conviene tenerla in piccole bottiglie piene e ben chiuse. Le dosi poi qui sopra indicate producono una vernice alquanto densa, e da taluni chiamata **doppia**, la quale giova in alcuni casi, ma d'ordiuario deve essere diluita con acqua di ragia quel tanto che occorra a seconda dei casi.

N. 2.

Vernice di Gomma Thamar.

Nulla ho potuto raccogliere intorno alla provenienza di questa resina, impropriamente chiamata gomma. Il metodo per convertirla in vernice è lo stesso che si tiene con la resina mastice, ed eguali le proporzioni fra i due ingredienti.

La vernice che se ne ottiene, anche dopo la filtrazione attraverso della bambagia, riesce torbida e tale si mantiene sempre. Distesa però sui dipinti, non copre minimamente, e non ingiallisce punto, per cui sotto questo rapporto è superiore a quella del mastice: ma ha però altri difetti, che in complesso la rendono di molto inferiore. Essa è tenerissima e friabilissima, per cui il solo porvi

un dito basta per lasciarvi l'impronta; toccata con l'acqua imbianchisce e perde la sua trasparenza, ed in capo a pochi anni si ossida diventando opaca, talvolta sino al punto di sembrare un marmo. Perde però queste tristi qualità qualora venga unita alla gomma elastica, la quale, elidendo la sua friabilità con la elasticità propria, ed impedendone la ossidazione, la rende un'ottima vernice, da taluni preferita anche a quella del mastice.

N. 3.

Vernice di Gomma elastica.

Anche questo bizzarro prodotto della natura, che a torto chiamasi gomma, il quale, nel Brasile e nella Guiana, scola dalle incisioni praticate nell'albero da Linneo chiamato **Jatropha elastica**, e più recentemente da Wildenow **Siphonia cahuchu**. e che al giorno d'oggi, in molte guise manipolato, serve a svariatissimi usi, si discioglie perfettamente negli olii essenziaii, e quindi anche nell'acqua di ragia. Ma, in confronto alle altre resine, offre il fenomeno di un tale aumento da far meravigliare, per cui, nel mentre devonsi seguire i medesimi metodi per convertirlo in vernice, è d'uopo variar di molto le dosi.

Poni adunque in una fiala acqua di ragia parti sei e gomma elastica tagliuzzata assai minutamente parti una e poni la fiala sopra una stufa od al sole, perchè questa impiega nel disciogliersi un tempo assai maggiore delle due resine delle quali si parlò, per cui non giova il così detto **bagno-maria**, che è l'immergere la fiala nell'acqua calda.

Poco tempo dopo vedrai che quei pezzettini si gonfiarono moltissimo, ed in seguito cresceranno ancora sino a diventare grossi otto o dieci volte quanto lo erano al principio. Ed allorchè scompariranno ti sembrerà che la

vernice debba riuscire soverchiamente densa. Non ci badare però, ma continua a mantenerla al caldo ed a rimescolarla, che in pochi giorni, disciogliendosi perfettamente la gomma, anche la vernice diverrà liquida e scorrevole. Lasciala molto tempo in riposo acciocchè faccia il suo sedimento, poi filtrala attraverso alla bambagia nel modo indicato.

Per facilitare poi la noiosissima operazione del ridurre a gomma in piccolissimi pezzettini, operazione necessaria perchè, quanto più i pezzetti son piccoli, tanto si disciolgono presto e bene, prenderai un pezzo di gomma elastica naturale, cioè qual vien dalle Indie (perchè quella lavorata, o, come ora dicesi, vulcanizzata, essendo stata trattata con l'acido solforico, ben presto perde le sue prerogative), e ne toglierai tante fetterelle più sottili che puoi adoperando un coltello affilatissimo, sulla di cui lama fregherai di frequente un pezzo di sapone, acciò scorra. Le quali fette verranno poi ridotte in limbelli, e quindi in pezzettini col mezzo delle forbici. Laverai quei pezzetti con acqua calda per toglierne il sapone ed anche quel resto di terra che trattengono sempre, poscia li farai asciugare al fuoco od al sole, e mentre sono ancor caldi li porrai nella fiala contenente già l'acqua di ragia, calda essa pure.

N. 4.

Vernice d'ambra.

L'ambra, detta anche succino, è una sostanza misteriosa. La sua forma, la sua trasparenza, il colorito stesso, e più che altro il suo fondersi ad un'alta temperatura, la fanno credere una resina, ed il trovarsi talvolta degli insetti, come formiche, mosche, scarafaggi e simili, racchiusi in essa, fa indubbia prova che un dì fu liquida e scorrevole, abbenchè adesso superi in durezza tutte le resine cono-

sciute, e non si ossidi giammai. Ma al tempo istesso non si sa come combinar ciò col non aver mai potuto scoprire da qual'albero sia prodotta, con l'esservene di più tinte, e più di tutto col trovarsi costantemente seppellita sotto terra ed in paesi posti in circostanze affatto dissimili. A noi ne viene da moltissime parti, ma la quantità maggiore ce la fornisce la Prussia, e specialmente i dintorni di Danzica. Ve n'ha pure negli Apennini, e presso a Catania nella Sicilia, in quei terreni vulcanici, se ne trova di bellissima e di vari colori. Ne vidi di verdognola, di azzurra, e di rossa, ed io ne acquistai un pezzo a Catania che pare una granata. La maggior parte però e gialla, ora limpida, ora lattiginosa, ora chiara, ora fosca tendente al color di fuligine. Per ciò vendesi in commercio sotto diverse nomenclature. Riscaldata con lo strofinamento diventa molto elettrica, ed attrae i pezzetti di carta come la calamita attira il ferro, e tramanda un odore che il Fanfani, nel suo Vocabolario, chiama **preziosissimo,** ed il Tramater dice **spiacevole,** ma che in realtà è grato, e rassomiglia a quello del belzuino. Avvicinata al fuoco, arde ribollendo, e tramanda un odore assai forte, ma non gradevole.

Questo prodotto, che io credo di poter chiamare resina, si avvicina di molto, nelle sue proprietà, alla Copale: non si fonde che ad una temperatura altissima, e pochissima parte se ne discioglie tanto nell'alcool come negli olii essenziali. Io tentai invano di trovare il modo di discioglierla a freddo, e riuscii soltanto ad ottenerne pochissima con l'acqua di ragia rettificata, mista al cloroformio: ma il sig. Serapione Colombini, ristauratore addetto alla R. Pinacoteca di Parma, possiede il segreto di discioglierla con facilità, formandone una bellissima vernice, di un colore dorato chiaro, limpida e trasparentissima. Viceversa fondendola al fuoco, come si fa con la copale, acquista un color bruno carico, e diluita poscia con l'acqua di ragia onde portarla alla conveniente densità, fluisce molto. Ciò

non per tanto è preziosisima perchè rende due servigi della massima importanza. Uno di questi è che unendone un pochetto a della buona vernice di mastice si ottiene una vernice colorata bensì, ma trasparentissima, la quale, applicata alle pitture che si ristaurarono, dona loro quella tinta dorata, che in via naturale proviene dagli anni, la quale giova immensamente a intonar le pitture ed a dar loro l'aria d'antichità, come se mai non fossero state toccate. Cosa che molti tentarono con isvariatissimi mezzi, ma che nessuno riuscì ad ottenere così perfettamente come ottiensi con questa vernice. L'altro servigio, di questo non meno importante, è quello di provocare all'istante la resinificazione dell'olio, per cui i colori macinati ad olio, entro i quali sia stata posta una conveniente quantità di ambra disciolta al fuoco, non si alterano più, e fra poche settimane acquistano quella lucentezza e trasparenza, che, artisticamente parlando, chiamasi **smalto.** A me nacque il dubbio di ciò allorchè ripassava gli antichi scrittori e ricettarii per istendere la mia Memoria sulla scoperta della pittura ad olio, avendo osservato che la massima parte degli scrittori opina che i Van Dyck mescessero delle resine nei loro colori, i quali si conservarono così brillanti ed inalterati sino ai giorni nostri; ed avendo osservato che la vernice, della quale suolevano servirsi, era quella d'ambra disciolta col fuoco, come rilevasi dall'Eastlake (1), dietro a tali indizii istituii una quantità di esperimenti, i quali mi dettero tutti il medesimo risultato. Per la qual cosa posso assicurare, che adoperando colori macinati con olio di noci, entro ai quali sia stata posta una conveniente dose della vernice d'ambra fabbricata nel modo che sto per indicare, si può ristaurare qualsiasi antico dipinto fatto ad olio, senza timore che i

(1) *Notizie e pensieri sopra la storia della pittura ad olio di* C. L. Eastlake, tradotti dall'inglese da G. A. Bezzi. Livorno, 1849.

colori s'abbiano ad alterare, come avviene allorchè non vi si ponga l'ambra; e di più che quei colori acquistano subito lo smalto proprio dei colori antichi, per cui qualunque prezzo venga da un abile ristauratore innestato in un dipinto antico, poche settimane dopo non si può più discernere dal rimanente. L'esperienza continuata per oltre a dieci anni è mallevadrice di ciò. E qualora quei colori abbisognassero di essere diluiti, giova adoperare l'olio di spigo, specie di lavanda selvatica.

Da quanto rilevasi principalmente dall'opera del sig. Eastlake, gli antichi usavano porre l'ambra in un vaso di terra, versare sopra di essa tant'olio di linseme quanto ne abbisognava per coprirla, soprapporre il vaso al fuoco, e rimescolare la pasta sino a che si era ben disciolta ed incorporata. Io però non approvo questo metodo, perchè abbisognando per fondere l'ambra una altissima temperatura, osservai che prima ancora che l'ambra si fosse squagliata, una gran parte dell'olio erasi carbonizzato, il che nuoceva alla consistenza della vernice, ed aumentava a dismisura, l'oscurità della tinta. Oltre di che, acciò questa vernice riesca opportuna per essere posta nei colori macinati ad olio, conviene che sia possibilmente densa, e che contenga la minor possibile quantità d'olio. Quindi, dopo aver letto molto, e fatte molte esperienze, trovai che il miglior modo di comporla è il seguente:

Prendi dell'ambra della più limpida e trasparente parti 12, pestala più finamente che puoi, e ponila entro un matraccio, vale a dire entro uno di quei fiaschi di vetro crudo che si fanno a bella posta per la fabbricazione delle vernici, inumidendola prima con dell'acqua di ragia rettificata, il che ne facilita la fusione, e metti il matraccio sopra un fornello ad un fuoco moderato che dovrai gradatamente aumentare, rimescolando l'ambra con un bastoncino di vetro, acciocchè, alternativamente, tutta venga a contatto della parete calda. Intanto porrai a riscaldarsi,

da un altro canto, cinque parti d'olio di noci o di linseme, regolando il fuoco in guisa, che, allorquando l'ambra si squaglia perfettamente, l'olio bolla. Prendi allora quell'olio bollente, e versalo, un poco alla volta, entro il matraccio dell'ambra. rimescolando prestamente acciò le due sostanze s'incorporino bene, e subito leva il matraccio dal fuoco, deponendolo sopra delle ceneri calde, affinchè il freddo di un altro corpo non faccia screpolare il vetro, e continua a rimescolare sino a che passò il gran calore, ed allorchè questo divenne mite, versa quel prodotto in un vaso di vetro non molto largo, ma alto.

È caso raro che la fusione dell'ambra succeda completamente, perchè vi son sempre dei pezzi di tal durezza, che non si fondono che ad un calore eccessivo, al quale non giova giungere per non pregiudicare al rimanente. Convien quindi procurare che i medesimi colino al fondo; ed opponendosi a ciò la densità di questa specie di vernice, per ottenere l'intento è necessario mantenerla lungamente calda, perchè col calore diventa assai più fluida. Quindi, se è nel verno, mantieni il tuo vaso sopra una stufa per più mesi, e se è nell'estate, copri il vaso con carta o lana nera, acciò assorba il calore, e mantienlo esposto al sole.

Dopo più mesi di riposo travasa quella vernice, facendola prima riscaldare alquanto acciò scoli meglio, ma non ne dèi vuotare più di due terzi circa, acciocchè resti addietro tutto il sedimento, sul quale verserai dell'acqua di ragia, rimescolando bene, onde valertene, dopo deposto, per unire alla vernice di mastice, con la quale vuoi dar la doratura a dipinti, come dissi più sopra o per unire all'olio, come è indicato alla ricetta n. 19 e prescritto al § 135 (1).

(1) Si può ottenere una vernice assai più chiara versando nel matraccio dell'acqua di ragia bollente invece di olio allorchè si vede che dall'ambra se ne è fusa una sufficiente quantità,

N. 5.

Dissoluzione di potassa.

È cosa singolare il vedere come anche al dì d'oggi, che tanto si sono diffusi i lumi, si continui a chiamare certi prodotti chimici con dei nomi, non solamente capricciosi, ma indicanti cose totalmente diverse. Questa dissoluzione, per esempio, non è conosciuta in commercio che sotto il bizzarro nome di **olio di tartaro**, mentre non ha nulla a che fare col tartaro, e meno ancora con l'olio. La qual cosa è da disapprovarsi altamente, perchè non serve che a confondere le idee a chi non è molto istrutto. Io udii un ristauratore veneziano rimpiangere la morte di un suo speziale il quale, aveva il segreto di fabbricare un olio limpidissimo ed utilissimo nel pulimento dei quadri; ed in seguito a molte interrogazioni potei scoprire che quell'olio sì prezioso altro non era che il così detto olio di tartaro, vale a dire una dissoluzione di potassa.

Per fabbricarla, prendi potassa parti due, pestala, ponila in un vaso di terra vetriata o di rame ben pulito, e versavi acqua di fonte parti otto. Fa bollire sino a che t'accorgi che la massima parte della potassa si è disciolta, aggiungendo altra acqua, se nella bollitura si fosse di troppo diminuita, e lascia raffreddare. Prendi calce viva, cioè qual viene dalla fornace, parti una, in uno o pochi pezzi, immergila nella dissoluzione della potassa, e lascia il tutto in riposo. Dopo un giorno, o due al più, troverai che quell'acqua, la quale era torbidissima, divenne chiara e limpida come appena attinta alla sorgente. Decantala

---

prima che s'infoschi. Ma questa vernice, oltre che riesce molto più costosa, perchè una grande quantità rimane ancora in istato solido, e va perduta, è assai più liquida e seccativa, per cui molte volte non serve per mescersi ai colori preparati con l'olio.

allora con diligenza acciocchè non si intorbidi, e mettila in bottiglia per valertene all'occorrenza. In mancanza di potassa puoi far bollire della cenere; e fra le molte ceneri quella di paglia è una delle migliori.

N. 6.

Colla pel distacco dei freschi.

Prendi di quella colla che viene estratta dalle parti gelatinose degli animali, e che serve principalmente ai legnaiuoli, dai vocabolaristi detta **colla forte**, parti una, ed infondila in parti due di acqua. Dopo alcune ore si sarà gonfiata molto ed ammollita, per cui ponendola al fuoco presto si discioglierà perfettamente. Abbi cura di rimuoverla continuamente, e che il fuoco sia mite, nè arrivi alla bollitura, perchè facilmente si carbonizza perdendo gran parte della sua tenacità; nè dimenticare che qualche volta vuol essere più densa, qualch'altra più liquida a seconda dei casi, come è chiaramente indicato ove trattasi del trasporto dei freschi, per cui la dose dell'acqua dovrà essere aumentata o diminuita a seconda del bisogno. Questa è pure quella colla forte da legnaiuolo, della quale parlasi sovente ove si tratta del risarcimento delle tavole.

N. 7.

Colla forte per l'intelaggio.

Per porre la tela dell'intelaggio in aggiunta alle mussoline, nei vari casi di trasporto, ti valerai d'una colla preparata nel modo qui sopra indicato, resa più liquida con l'aggiungervi dell'acqua quanta occorre, ed alla quale sia stata aggiunta una parte di miele ogni tre di colla, subito dopo ritirata dal fuoco.

N. 8.

Colletta per assodare la pittura.

Prendi parti 12 di quella colla in laminette trasparenti, che impropriamente chiamasi **colla di pesce**, mentre non è che una colla forte di qualità più scelta, la quale serve ai cuochi per far gelatine, e falla disciogliere nel modo suindicato entro parti 12 d'acqua. Mettivi melassa di zucchero parti 4, rimescolando, poi ritirala dal fuoco, ed aggiungivi parti una di fiele bovino rimenando ancora.

Se vuoi servirtene subito, non avrai che a diluirla con acqua calda quanto occorre per ridurla alla necessaria fluidità, la quale varia a seconda dei casi, com'è detto a suo luogo, ma che per media si può ritenere debba essere pari a quella del latte: ma se invece brami di conservarla, dovrai aggiungervi una parte di buon aceto bianco, poi, entro vaso di terra vetriato molto espanso, mantenerla ad un mitissimo calore, acciocchè possa evaporare senza pericolo di bruciare, e condensarsi come un vischio. Allora quand'è fredda la staccherai bellamente dal vaso cominciando attorno, e la porrai ad asciugare completamente all'aria, rivoltandola ora da una parte, ora dall'altra. Ridotta che sia a questo punto prende essa l'aspetto della gomma elastica, e dura per degli anni, perchè l'aceto impedisce la sua putrefazione (1); ed allorchè n'hai bisogno, ne tagli quel pezzo che ti occorre, e lo poni a disciogliersi nell'acqua calda.

Questa colla è preziosissima nel ristauro, perchè in causa del fiele bovino si appiglia tenacemente a qualsiasi corpo,

(1) Meglio ancora dell'aceto gioverebbe a tale scopo una piccola dose di acido fenico, se non avesse l'inconveniente dell'odore simile a quello del creosoto, che è ingrato e dura lungamente.

anche untuoso, ed in forza della melassa si mantiene sempre flessibile. Alcuni abbondano smisuratamente nella dose del fiele, e per ciò anche in quella dell'aceto: ma è un errore, perchè una quantità anche minima di fiele basta all'intento, e, quando eccede, elide in breve tempo l'azione della melassa, rendendo la colla dura e fragile come il vetro.

N. 9.

Colletta con olio.

Il sig. Mérimée ci insegna, che la colla animale tollera un ottavo d'olio, ma non accenna in qual modo si debba ad essa unire. Osservando però il grande antagonismo che regna fra l'olio ed acqua, reputo che il miglior momento di aggiungere l'olio alla colla sia quello, nel quale vi si trova poca acqua. Perciò, appena ottenuta la colletta nel modo indicato nella ricetta n. 8, uniscivi un poco alla volta dell'olio di noci nella proporzione di una parte di olio ogni otto parti di colla pesata prima che fosse posta in fusione, rimescolando con molta diligenza acciocchè le due sostanze si incorporino perfettamente.

N. 10.

Colla d'amido.

Prendi amido estratto dal frumento parti una, mettilo in una casseruola o vaso di terra, e versavi sopra tanta acqua che basti per poterne fare una pasta assai molle, e con una palettina di legno rimescola diligentemente per disfare tutti quei grumi che naturalmente si formarono; indi, un poco alla volta, continua ad aggiungere acqua e stemperare quella pasta sino a che vi ponesti tant'acqua che corrisponda al decuplo dell'amido. Poni allora la cas-

seruola al fuoco, e continua sempre a rimescolare, staccando con la paletta quella parte che si condensa al fondo, sino a che bolla; e dopo cinque o sei minuti di bollitura falla passare allo staccio per rigettare quei pochi grumi che non si distemperarono.

Se vuoi valertene mentre è calda, non ti occorre altro: ma se ne abbisogni dopo che si raffreddò, siccome si rappiglia quasi come una gelatina, così, acciocchè tu possa maneggiarla a tuo bell'agio, convien rompere la sua continuità, ciò che ottiensi col farla nuovamente passare allo staccio. Sappiti poi regolare circa la quantità dell'acqua, che dovrà essere aumentata o diminuita in ragione che la ti occorra più o meno densa. E qualora ti occorresse di render più molle qualche parte di quella che hai già fredda, falla passare allo staccio, poi mettila nella casseruola, aggiungivi acqua calda poco alla volta, e falla bollire, che in tal modo si distempererà perfettamente.

N. 11.

Colla di latte per l'intelaggio.

Questa colla si fabbrica nell'identico modo di quella d'amido, salvo che, in luogo di acqua, si adopera del latte fresco, e del fior di farina invece d'amido; e di più vi si aggiunge una piccola dose di zucchero, che la rende ancor più attaccaticcia. Le sue proporzioni sono circa quattro parti di latte sopra una parte di farina, ed una di zucchero sopra otto di farina.

N. 12.

Colla da foderatore.

Prendi farina di seme di lino parti una, mettila in una casseruola ed uniscila, nel modo consueto, a 24 parti d'ac-

qua: ponivi anche due parti di colla forte, e falla bollire per una mezz'ora. Ritirala dal fuoco, metti in un vaso parti tre di farina di frumento, ed altrettante di farina di segala, versavi un poco alla volta il miscuglio che tieni nella casseruola, manipolandolo con una paletta, acciocchè bene si distemperi, poi fallo passare allo staccio, comprimendovelo. Getta le buccie rimaste nello staccio, poni ciò che ne passò in una casseruola, e questa sul fuoco, e rimenando continuamente, portalo alla ebollizione; e quando è ben cotto, vale a dire quando bollì per pochi minuti, ritiralo, che la colla è fatta. Alcuni però, prima che si raffreddi, vi pongono anche una parte di melassa, affinchè mantenga sempre un sufficiente grado di elasticità. Il che giova molto, ed io lo consiglio.

N. 13.

Modo di estrarre la caseina dal latte.

Prendi del latte di vacca fresco, e quanto più è magro è migliore, purchè non sia inacquato. Mettivi o un poco di caglio stato stemperato nell'acqua, od un acido vegetale qualunque, come a dire aceto, sugo di limone, agresto e simili, poi fallo bollire rimescolandolo, che allo svilupparsi del calore subito si rappiglierà, e, separandosi il cacio dal siero, apparirà una infinità di grumetti. Colalo allora attraverso di un panno, lascialo scolare, poi metti il residuo in un vaso e versavi sopra, prima dell'acqua calda per disciogliere ed asportarne la parte butirrosa, poscia fredda per lavarlo bene, manipolando assai. Quel residuo bianco che ti resta nelle mani chiamasi **caseina.**

N. 14
Modo di ricavare la caseina dal formaggio.

Prendi del formaggio il più magro che trovi, ma sano, e grattugialo. Mettilo quindi in una pentola o casseruola con molt'acqua e fallo bollire, poi versa l'acqua e trattieni il residuo, che è la caseina. Converrà però manipolarla lungamente in acqua calda, che verrà spesso cambiata, acciò abbandoni intieramente, non solo la parte grassa o butirrosa che contiene, ma ben'anco il sale che vi fu aggiunto a conservazione del cacio.

N. 15.
Mastice di caseina e gesso.

Metti sopra una tavola parti una di caseina, e parti quattro di gesso da doratore polverizzato o stacciato, ed, un poco alla volta, va unendoli insieme e macinandoli come fosser colori, col mezzo di un macinatoio pur di legno, e bagnandoli quanto occorre con latte, dal quale se si tolse la panna sarà bene. Compita la quale operazione vi aggiungerai parti ¼ di colla forte stata disciolta in poca acqua, e la occorrente quantità di latte per ridurre il tutto alla opportuna densità, che non si può precisare, dovendo essa stare in proporzione della fittezza della tela, e del modo col quale deve essere applicata (v. § 154). Avverti, che per media un litro di latte produce dagli ottanta ai novanta grammi di caseina, in ragione della sua grassezza, poichè quanto più abbonda di parti butirrose, altrettanto scarseggia di caseina. Avendo poi tenuto memoria delle dosi adoperate in molte operazioni, mi risulta che per ogni metro quadrato di superficie occorrono circa grammi 85 di caseina, gr. 340 di gesso, e gr. 20 di colla, più due quinti di litro di latte per diluire il mastice e pulir la tela.

N. 16.
Mastice di caseina e calce.

Per ottenere questo mastice è necessario avere la calce già predisposta, la quale dovrà essere della migliore qualità. Per prepararla vi sono tre maniere. Una è quella di porre dei grossi pezzi di calce in luogo umido acciò assorbano l'acqua della atmosfera, e lasciarveli sino a che spontaneamente si fendano, riducendosi poscia in polvere finissima. L'altro è quello di immergere nell'acqua per alcuni minuti secondi i pezzi di calce, poi attendere un poco e ribagnarli parcamente a più riprese. Quei pezzi, assorbendo l'acqua all'istante, crepiteranno, si fenderanno ed in brev'ora si ridurranno in polvere, della quale non si potrà far uso che dopo un giorno, acciò si polverizzino anche i pezzettini. Il terzo poi è quello di porre i pezzi di calce in un recipiente, bagnarli abbondantemente, poi ribagnarli con moderazione di mano in mano che assorbono l'acqua, continuando ad aggiungere acqua ed a rimescolarli sino al punto che si sono squagliati affatto. Allora si raduna insieme tutta la calce in un mucchio, e si lascia in riposo per un giorno acciò s'incorpori bene e divenga compatta come il burro.

Se la calce fu preparata in quest'ultima maniera, non hai che a prenderne quella quantità che ti occorre, ed unirvi la caseina nella ragione di parti una di questa sopra tre di calce. Se invece fai uso di calce polverizzata, devi prima impastarla col latte, poscia unirla alla caseina nelle indicate proporzioni. La quale unione la farai macinandola ed aggiungendovi il latte un poco alla volta, come è detto al numero precedente. La colla forte sarà nella proporzione d'un quarto della caseina, e ve la porrai per ultimo. Prima di servirtene passerai tutto allo staccio.

Avverti poi, che nella formazione di questo mastice è

più che mai necessario il tuo buon senso, poichè non devi soltanto tenere la sua densità in ragione della qualità della tela e del modo col quale l'hai da applicare, ma devi eziandio proporzionare la quantità della caseina alla potenza della calce, la quale varia ad ogni paese. Essendochè se la quantità della caseina eccede, il risultato riesce duro, ed il fresco manca d'un letto omogeneo che lo sostenga quale era sul muro, e se scarseggia, non ha la debita compattezza e solidità. Perciò quando cambi paese, prima d'intraprendere il tuo lavoro istituisci delle esperienze, che ti servano di guida, avendo presente che, per regola generale, la calce buona tarda bensì qualche volta a squagliarsi, ma poi assorbe molto, e s'incorpora in guisa che divien come un burro, e si può tagliare a fette, mentre la debole non s'incorpora bene, e lasciata in riposo, invece di diventar più compatta, manda acqua, divien molle e fluisce.

Dalle esperienze fatte mi risulta, che per ogni metro quadrato di superficie occorrono per media caseina grammi 120, calce gr. 360, colla gr. 30 e mezzo litro di latte. E qualora volessi adoperare un metodo misto, cioè metà calce e metà gesso, il quale giova moltissimo per le pitture ad olio, occorreranno per conseguenza caseina gr. 100, gesso gr. 170, calce gr. 180, colla gı. 25. Ma, lo ripeto, queste proporzioni non sono che approssimative, il tutto dipendendo dalla forza degli ingredienti, e specialmente della calce. Quindi allor che il tuo miscuglio è pronto, prima di valertene, fanne una prova distendendone un pocolino sopra un marmo, od una lamina di metallo, acciò non assorba, e facendolo asciugare prestamente al sole o ad un fuoco assai moderato. Se il mastice scarseggia di caseina, asciutto che sia, grattandolo con l'unghia si polverizzerà facilmente: se la caseina vi è esuberante, nel seccare si contrarrà formando una specie di rete di screpolature, simili a quelle dei dipinti ad olio nei quali si

posero troppi essicanti: e se regge bene senza contrarsi, vuol dire che le dosi sono giuste. Sappiti dunque regolare, e poni mente che pel riattaccamento dei freschi, la quantità del mastice, in ragion di metro, dovrà essere alquanto aumentata.

Nè al solo riattaccamento dei dipinti serve questo mastice, che nel linguaggio scientifico dovrebbe chiamarsi caseato di calce: ma giova mirabilmente anche al ristauro dei freschi.

È noto che sino ad ora non si aveva mai trovato alcun sistema, che si prestasse perfettamente a tale ristauro, poichè il rimendare a vero fresco i piccoli guasti e le sdruciture era cosa impossibile, e poco meno che tale l'accompagnar perfettamente le tinte anche dei pezzi grandi, attesa la alterazione che subiscono i colori nel seccare ed il non poterle ripassare dopo; e le tempere di qualsiasi specie mancavano della necessaria solidità, sciupandosi con l'acqua. Ora il cav. prof. Bertini, che s'interessò dei miei esperimenti, provò a valersi di questo mastice per temperare i colori e del latte per diluirli, e n'ebbe un risultato meraviglioso, somministrando questo sistema, oltre ad una perfetta rassomiglianza col fresco, tutti i desiderabili vantaggi. Egli mischiò col detto mastice tutti quei colori, de' quali poteva abbisognare, ponendoli in vasetti: ne mise sulla tavolozza la parte occorrente al momento: e componendo con essi le tinte, e mescendo, e lavorando precisamente come se fossero macinati ad olio, ristaurò un fresco, attribuito a Bernardino Luino, con tanta perfezione da riuscire impossibile anche agli esperti di distinguere i pezzi nuovi dagli antichi. Lo stesso professore mi assicura che i colori in tal modo preparati lasciansi maneggiar sì bene e con tanta facilità come fossero all'olio, e che con essi si può a piacimento abbozzare, ridipingere, ripassar più volte, fondere, velare, e condurre l'opera tanto a grandi tratti, quanto alla mas-

sima finitezza; e di più che si ha la certezza di accompagnar le tinte, perchè punto non mutano nel seccare. Il medesimo cav. Bertini mi mostrò una testa da lui magistralmente dipinta sopra tela impressa di gesso, che chiunque giudicherebbe essere stata eseguita a buon fresco, e staccata dal muro, tanto ne porta i caratteri. Pensi ora chi ha cognizioni pratiche di quante utili applicazioni può essere suscettibile questo sistema, riflettendo che i dipinti in tal modo eseguiti si ponno impunemente lavare e rilavare.

N. 17.

Mastice chiamato mistura di Shaw.

Prendi olio di linseme cotto parti 7, e trementina veneta parti 5, ponili in vaso di terra vetriato, ed uniscili diligentemente a lieve calore, indi aggiungi, levando il vaso dal fuoco, minio finamente polverizzato parti 12. Avverti che vuol essere adoperato con lestezza perchè fa presa assai prontamente. Con questo mastice si ponno congiungere non solamente le pietre, ma ben'anco i metalli. E se brami che secchi più prontamente, alla trementina sostituisci della vernice di copale. Serve anche il litargirio ben macinato invece del minio. Al medesimo scopo può servire eziandio una poltiglia composta di terra gialla o rossa minerale od anche di smeriglio finamente polverizzato impastata col silicato di potassa condensato a 40 gradi.

N. 18.

Modo di far l'olio cotto essiccante senza piombo.

Prendi olio di linseme parti sei, mettilo in vaso di terra vetriata, ed aggiungivi parti una di perossido di manga-

nese finamente polverizzato. Fallo bollire a fuoco lento per sei ore continue, poi leva il vaso dal fuoco e mettilo in luogo ove non tremoli. In capo di una settimana avrà fatto il suo sedimento, per cui decantandolo con diligenza otterrai un olio chiaro ed essiccante, il quale, non contenendo piombo, non ingiallirà, specialmente adoperato col bianco di zinco in vece della biacca. L'olio cotto comunemente usato è composto di parti 12 d'olio ed una di litargirio posto in un sacchetto, ed immerso nell'olio durante la bollitura.

N. 19.

Vernice mista.

Questa vernice non è che un miscuglio di quella di gomma thamar con l'altra di gomma elastica, che si fa ponendo parti eguali dell'una e dell'altra in una bottiglia, e scuotendole per qualche tempo. Ciò dicasi anche sostituendo la vernice di mastice a quella di gomma thamar.

N. 20.

Miscuglio adesivo d'olio e vernice.

Questo miscuglio serve, come si è veduto, per riassodare il colore allorchè minaccia di staccarsi dalla mestica. Per ottenerlo prendi olio di semi di papavero, ovver di noci, stato esposto lungamente al sole, e per ciò ispessito, parti una. Mettilo in un vasetto di terra a fuoco lentissimo, unitamente a vernice d'ambra parti una; ed allorchè è caldo, rimescola insieme ed aggiungivi, pur rimescolando, parti due d'acqua di ragia, ed amalgamati che si sieno versarli in una bottiglia tappandola.

N. 21.

Miscuglio di glicerina ed alcool.

La glicerina è una sostanza che entra nella composizione dei corpi grassi e degli olii, e che ricavasi principalmente dal sego nella fabbricazione delle candele steariche, per cui non sono molti anni che fu posta in commercio a prezzi moderati, mentre prima costava molto. Essa è liquida, poco più densa dell'olio, limpidissima, di un colore giallo fosco, inodora e di un sapore dolce e grato, e non è punto nociva. Ha la proprietà di mantenersi sempre allo stato liquida, e non seccare giammai, il che diventa prezioso allorquando si ha bisogno che alcuna cosa mantenga un certo grado di arrendevolezza; ma, quantunqne allo stato naturale entri nella composizione degli olii, pure allorchè ne fu estratta, non si unisce più con essi: ed invece si unisce perfettamente con l'acqua, che è la nemica dell'olio. Ho però osservato che si combina con l'alcool, il quale adoperato in quello stato, penetrando per entro alla pittura, vi trae seco anche la glicerina, che rende flessibili quelle lastre di colore che prima erano rigide.

Per comporre questo miscuglio metti parti una di glicerina entro una boccetta, e versavi un poco alla volta altrettanto alcool scuotendo molto ed attendendo alcune ore fra un versamento e l'altro. Continuando lo scuotimento più volte al giorno, entro due, o tre dì, i due liquidi si saranno bene combinati.

In alcuni casi, come, a cagion d'esempio, quello di tele rese rigide dalla inopportuna applicazione di colle, giova moltissimo l'adoperarla mista all'acqua, con la quale si unisce subito e perfettamente; ed allorquando si vede che operò abbastanza, se ne può ritogliere la massima parte con le lavature di acqua tiepida.

Che cosa sia l'acqua di ragia.

Avendo, nel decorso di quest'opera, accennati replicate volte l'**acqua di ragia,** ritengo non riuscirà discaro al mio lettore avere una esatta idea di essa; ed io ben volentieri mi presto a fornirgliela perchè anche questa servirà a dimostrargli quanto sia inesatta, anzi spesse volte irragionevole la nomenclatura del commercio per la massima parte delle sostanze che devono servire al ristauratore. Se verrà quel giorno, nel quale potrò occuparmi anche del pulimento e della parte artistica di quest'arte, vedrà il mio allievo quante stranezze, quanti controsensi vi sieno nella loro usuale denominazione, e quanti sbagli commettonsi in causa di ciò, essendo assai di sovente il povero artista tratto in errore dalla falsità o stravaganza dei nomi. La qual cosa a me pare debba essere posta in luce onde illuminare la mente di chi deve valersene.

Alcuni senza conoscerne il perchè, fanno distinzione fra l' **Acqua di ragia** e lo **spirito di trementina.** Ma, in sostanza, che cosa sono essi? Nè **acqua, nè spirito,** bensì un olio etereo, ossia volatile, che emana dalle resine molli, dette comunemente ragie o trementine. Ed a questo proposito giova por mente a due cose, cioè: che il nome di **Trementina** o **Terebentina** deriva dall'albero **Pistacia Terebinthus,** che prospera nell'isola di Chio, e produce un' ottima resina fluida, la quale fu forse la prima a essere generalmente adoperata fra noi, e per ciò dette il nome alle altre resine molli : 2° che spesso l'albero medesimo produce ora una resina alquanto compatta, detta ragia, ora una molle, che chiamano trementina, a seconda delle stagioni, per cui, abbenchè diverse in apparenza, sono eguali in sostanza.

Molte sono le piante che producono delle resine atte a cavarne l'olio etereo, ma la famiglia dei pini è quella che

ne fornisce la maggior copia: e fra i varii pini quelli che ne tengono principalmente alimentato il commercio sono: il *pinus larix*, dal quale scola quella conosciuta sotto il nome di trementina di Venezia — il *pinus abies*, che dà quella chiamata olio d'abezzo — il *pinus picea*, che rende quella detta trementina di Strasburgo — il *pinus marittima*, dal quale deriva quella chiamata di Bordeaux — il *pinus germanica*, che fornisce quella che ci proviene dalla Sassonia — il *pinus balsamica* che produce quella detta del Canadà, ed altri che inutile sarebbe il qui nominare. Dai quali fatti risulta essere erronea la distinzione fra acqua di ragia e spirito di trementina. In fatti l'identico prodotto in Italia chiamasi acqua di ragia, ed in Francia essenza di terebintina.

Il modo poi di produrla è semplicissimo. Incominciasi dal purgare quelle resine facendole liquefare ad un mite calore, e passare attraverso ad uno strato di paglia. Poscia si pongono entro un gran lambicco di rame, cui si sottopone un fuoco moderato. Per la forza del calore la resina si fonde, e l'olio essenziale, che vi è contenuto, si volatilizza, e passando per il becco del lambicco, il quale viene mantenuto freddo, si ricondensa, scola, ed è raccolto in opportuni recipienti, e posto in vendita sotto il nome d'acqua di ragia. E la parte solida che rimane al fondo del lambicco, la quale, perdendo l'olio, s'indurì, è quella che in commercio chiamasi **colofonia,** e più volgarmente **pece greca.** Facile è dunque il comprendere non essere la qualità della resina che influisce sulla bontà di questo olio etereo, bensì la diligenza nell'ottenerlo, poichè, qualora il fuoco sia troppo forte, le sostanze si alterano, e la eccessiva rapidità con la quale l'olio si separa, fa sì che una parte della sostanza solida sia asportata unitamente all'olio stesso, ed in esso nuovamente disciolta. Dal quale vizioso modo di operare derivano quelle acque di ragia tinte, non perfettamente limpide e poco scorrevoli, che

spesso trovansi in commercio. Tuttavia, anche le migliori che si trovano vendibili contengono sempre una piccola parte di materia solida disciolta in esse, che le fa presto ingiallire e le rende viscose, per cui, onde averla pura ed atta al restauro ed alla fabbricazione delle vernici, è mestieri rettificarla, vale a dire, distillarla un'altra volta entro lambicco o storta di vetro. Anzi taluno vi aggiunge una porzione d'acqua distillata, la quale, rimanendo al fondo, giova a trattenere le parti solide frammiste all'olio.

Parte Seconda

CAPITOLO I.

Pulimento dei dipinti

Introduzione.

§ 1. Il Sig. O. Déon, nel suo opuscolo sulla conservazione e restaurazione dei dipinti, dice a ragione, che il pulimento è la parte più importante del restauro, poichè dalla sua riuscita dipende la conservazione od il deterioramento del quadro; e fa giustamente osservare che, mentre si può sempre rimediare ad un cattivo restauro distruggendolo, il più delle volte è impossibile portar rimedio ad un cattivo pulimento, perchè con questo, invece di aggiungere si è tolto. E se il lettore porrà mente che il pulimento è fra tutte le operazioni appartenenti all'arte del restauratore quella che vien praticata più di sovente, perchè ognuno si crede autorizzato e capace di pulire un proprio quadro; e che talvolta le sostanze più semplici ed innocue, e persino l'acqua pura, sono sufficienti a sciupare e talvolta anche a distruggere un dipinto, non dubitiamo che ammetterà essere il pulimento anche la parte più pericolosa, e perciò quella che ha maggior bisogno d'essere posta in luce. Si interroghi la storia, si consultino

gli uomini dell'arte, si esaminino quei capi che ancora ci rimangono, e si dovrà assolutamente confessare non essere stati nè il tempo, nè le guerre, nè gli incendj, nè gli iconoclasti quelli che distrussero il maggior numero di pitture, bensì la ignorante presunzione di chi pretese pulirle (1).

Sembra una esagerazione, eppure non lo è. Chiunque, dotato delle necessarie cognizioni, entri in una grande pinacoteca od in una piccola raccolta di quadri, è certo di trovare che nove decimi di essi, e fors'anco di più, furono manomessi, e, qual più, qual meno, anco sconciati, e ciò che maggiormente accora l'intelligente è il vedere che i più bersagliati furono sempre i migliori, e per di più che le parti di essi le più guaste sono sempre le più importanti.

§ 2. Penetrati quindi della importanza e difficoltà del soggetto che stiamo per trattare, non trascureremo diligenza alcuna per potervi riuscire il meglio che per noi si potrà, onde appianare la via al nostro allievo. Perciò terremo separati e distinti tutti quei casi, che si presenteranno alla nostra mente, procurando di disporli in guisa, che ciò che dicesi di uno serva di schiarimento ai successivi; e nell'ammettere od escludere le pratiche e le prescrizioni procureremo di renderne la ragione. Ed affinchè il nostro allievo sia posto perfettamente in grado di giudicare da se stesso non solamente le pratiche e le prescrizioni altrui, ma ben anco quelle che verremo proponendo noi medesimi, gli presenteremo la lunga polizza di tutto ciò, che nei varii casi suggeriscono quegli autori che, a nostro avviso, si estesero maggiormente intorno

(1) Il celebre Lebrun dice: « L'operation du nettoyage est celle qui detruit le plus de tableaux ». — *Quelques idèes sur les dispositions et l'arrangement du Musèum National*, par G. B. P. Lebrun. Paris, i An. II.

a questo argomento, facendovi susseguire la separazione di tutte le proposte materie a seconda della loro natura, e la indicazione delle ripetizioni, nelle quali inavvertitamente caddero alcuni scrittori, e porgendo una succinta idea della natura e della efficacia delle sostanze stesse. La qual cosa faciliterà di molto anche a noi il mezzo di far rimarcare al nostro alunno la ragionevolezza o meno delle singole prescrizioni, allorchè si tratterà dei varj casi pei quali furono emesse.

Cause che rendono necessario il pulimento.

§ 3. Il pulimento di un dipinto è reclamato da tre cause diverse, che sono:

a) L'insudiciamento naturale o procurato della pittura, per effetto del quale essa perdè il suo brio, e talvolta è siffattamente appannata, da non potersi comprendere qual cosa rappresenti.

b) L'alterazione subita dalle vernici, che vi furono applicate, alcune delle quali ingiallirono smisuratamente, altre si offuscarono, ed altre infine divennero bianchicce e perfettamente opache.

c) I cattivi ritocchi e ridipinti, coi quali si pretese restaurare e migliorare quella pittura, i quali deturpano il dipinto, talvolta perchè fatti da mano inesperta, tale altra perchè subirono delle forti alterazioni a motivo dei metodi inopportuni coi quali furono eseguiti.

In tutti questi casi adunque è indispensabile l'opera del restauratore, il quale, con quella intelligente diligenza, ch'esser deve la sua indivisibile compagna, deve redimere il quadro, liberandolo da quelle sconcezze, ridonandogli la primiera venustà.

Altra cosa è pulire un quadro altra il toglierne la vernice.

§ 4. Questa verità, che a noi sembra tanto naturale quanto meritevole di essere tenuta a calcolo, non la troviamo rimarcata in modo esplicito da alcuno di quegli autori che dovremo prendere in esame: risulta però essa implicitamente dalle opere loro ed in guisa tale da non potersene dubitare. In fatti parecchi di essi trattano separatamente del modo di togliere le vernici comuni, quelle dure, le fumicazioni, le croste dure, ecc., col quale modo di separazione mostrano, anche non dicendolo, ritenere essi la massima da noi avvertita. E se talora mescolano nel medesimo articolo più cose qualche volta affatto disparate, ciò addiviene, non perchè neghino la esistenza dell'accennata diversità, ma perchè nel redigere le loro opere non s'imposero il dovere di tener costantemente diviso cosa da cosa, per cui è senza avvedersene che cadono nell'errore di confondere insieme ciò, che ragion vuole sia tenuto separato. Oltre di che, qualora si faccia attenzione agli scritti d'alcuno dei più recenti, vedesi chiaramente essere essi caduti in quell'errore non sapremmo ben dire se per la manìa o la necessità di batter le orme altrui. Noi all'incontro seguiremo l'esempio di que' pochi, che fecero le debite separazioni, sembrandoci che ciò sia richiesto dalla ragione, dall'ordine e dalla chiarezza.

Necessità di bene esaminare il dipinto prima d'intraprenderne il pulimento.

§ 5. Allorquando si presenta un quadro bisognoso di pulimento, innanzi porvi mano è uopo esaminarlo attentamente per verificare se l'offuscamento derivi da sudi-

ceria o da cattive vernici. Poichè molte di quelle sostanze che giovano al vero pulimento, vale a dire al toglimento del sudiciume, non si prestano del pari per isbarazzarsi delle vernici, per disciogliere ed esportare le quali assai volte è mestieri far uso di sostanze e sistemi affatto diversi. E così pure gioverà moltissimo verificare possibilmente di qual natura sieno le vernici e gli imbratti che devonsi togliere, onde fra i varj mezzi dare la preferenza a quello che si presenta più adatto al caso.

Sappiamo benissimo che il volgo dei restauratori non conosce quasi altro che un mezzo solo per tutti i casi, cioè la così detta *mista*, che è un semplice miscuglio di alcool ed acquaragia: ma sappiamo eziandio non essere da coloro che deve prendere norma chi aspira a fare il meglio che si possa. Ce ne occuperemo quindi separatamente.

Del sudiciume naturale.

§ 6. Qualunque dipinto, in qualsivoglia modo eseguito, se viene per lungo volger d'anni esposto in una località qualunque, non può a meno di lordarsi. Non v'ha luogo in cui non si elevi o s'insinui della polvere, e dove l'umidità dell'aria non porti la sua efficacia, nè corpo sul quale i vapori trasportati dall'aria non si ricondensino. È quindi evidente, che la polvere, venendo a contatto con un corpo stato in tal guisa umettato, vi si deve attaccare. Nè basta a difenderlo la diligenza di chi lo spolveri quotidianamente, poichè succedendosi nell'atmosfera con incessante vicenda le alternative dell'umido e del secco, allorchè quella polvere è trattenuta dalla umidità, forma una specie di poltiglia, la quale, disseccandosi allorchè la umidità evapora, diventa abbastanza dura e resistente per non cedere al leggero strofinìo di chi tenta ritoglierla. E se ciò avviene con quei dipinti, che furon collocati in sale signorili, e dei

quali si ebbe mai sempre tutta la cura, pensi ognuno quanto maggiore debba essere l'imbrattatura naturale di quelli collocati in luoghi molto frequentati, e dei quali non si è preso altrettanto pensiero: e più ancora di quelli non pochi posti in luoghi dove le esalazioni della folla, il fumo delle vivande, dei lumi, degli incensi e talvolta anche dei focolari, favorirono in modo speciale lo attaccarsi della polvere, ivi sempre maggiore, la quale in causa della natura untuosa di quelle esalazioni forma un imbratto, una crosta assai più tenace e resistente. Sino a tanto che quella sudicierìa non eccede certi limiti, sembra che invece di nuocere giovi alla pittura, moderandone la eccessiva lucentezza ed armonizzandone dolcemente la tinta. Ma allorquando quei limiti son varcati, il dipinto incomincia a perdere il suo effetto, e procede sempre di male in peggio, poichè quella, che sempre si aumenta, con la tinta propria, ammorza e confonde eccessivamente quella della pittura, e con la sua opacità appanna fuor di modo il dipinto. Allora il pulimento diviene, non che utile, necessario.

Delle imbrattature artificiali.

§ 7. Assai di sovente si riscontrano dei quadri tutti sconciati con ogni maniera di insudiciamento. Ciò proviene ordinariamente da due cause. L'una è quella, che certi pessimi restauratori, ai quali si addirebbe assai meglio il nome di guastatori, per dare ai dipinti un brio falso ed inopportuno, vi applicano sostanze improprie e spesso nocive, che presto si alterano cagionando un oscurimento fatale, ovvero, dopo aver miseramente spellato un quadro ed averlo malamente ridipinto, cercano di mascherare il fallo loro col velarlo d'asfalto o di mummia ed impiastricciarlo in mille guise e con sostanze che ben presto si alterano, si oscuriscono e divengono opache, ren-

dendo la pittura quasi invisibile. L'altra deriva dai dozzinali amatori, i quali, essendo sprovveduti di tutte le necessarie cognizioni, e volendo ciò non di meno pulire i proprj quadri, a farli brillare hanno ricorso alle più grandi stranezze. Chi il crederebbe che una immensa quantità di quadri insudiciati in modo orribile debbano il miserando loro stato alle cotenne del lardo, con le quali di tratto in tratto si soffregano, onde dar loro del brio, oppure al succo delle cipolle, con cui si pretese pulirle, il quale, essendo di natura mucillaginosa, raccolse e trattenne quante lordure vennero al suo contatto, formando in tal guisa una crosta si opaca da rendere impercettibile ciò che quel quadro rappresenta? Le tele poi che subirono unzioni oleose o grasse, sia davanti, sia di dietro, sono innumerabili, e moltissimi quei dipinti, cui vennero applicati degli olii ispessiti invece di vernici resinose. Il quale uso era tanto comune a' tempi indietro che non ha guari ci toccò di leggere in un trattato di chimica, scritto da pochissimi anni da un valente chimico di vecchia data, la raccomandazione di applicare ai dipinti l'olio di nocciole ispessito al sole invece della vernice di mastice.

§ 8. Questi sono i casi più comuni: ma le stravaganze con le quali si impiastricciarono e deturparono i quadri, alcune delle quali pongon talvolta alla tortura il prudente restauratore, sono in si gran numero da non potersi tutte nemmeno immaginare.

PULIMENTO DEI DIPINTI AD OLIO

Precauzioni da premettersi.

§ 9. I dipinti, che vengono sottoposti ad un vero pulimento, sono per lo più quelli che furon prima foderati o trasportati. Tuttavia non rare volte, specialmente se

trattasi di pitture eseguite sul legno o sopra lastre metalliche e marmoree, avviene di dover pulire anche di quelli che non subirono alcuna delle indicate operazioni, ovvero che vi furono assoggettati da molto tempo. Ma fra le tele, che convien pulire senza prima foderarle, ve n'ha di quelle che assolutamente non hanno bisogno di fodera, ed altre che peculiari circostanze suggeriscono di non foderare, abbenchè non siano perfettamente sane e robuste. Tu dunque allorchè devi pulire un dipinto in tela, che non fu foderato, prima di accingerti all'opera esaminalo attentamente, e se vi scorgi o qualche parte che tenda in qualsivoglia modo ad alzarsi, od anche delle forti fenditure di colore prodotte dalla sua contrazione nell'indurirsi, ovvero delle spezzature, od anche solo delle pieghe alquanto risentite o delle ammaccature, staccato con molta diligenza dal telaio, puliscilo con la spazzola o con la spugna, applicavi la colletta, poi la carta, nel modo noto (Parte I, § 6.) e ripassalo col ferro tiepido onde assicurare ed appianare il colore, e rimettilo poscia sul suo telajo. Con questa operazione tu avrai ottenuto due vantaggi. Il primo è che avendo reso fermo il colore e piana la superficie, puoi lavorare con maggior libertà, poichè hai modo di comprimere egualmente in ogni punto: ed il secondo che al togliersi della carta troverai il dipinto assai meno lordo di prima, perchè la colletta, contenendo fiele bovino, miele o melassa, avrà ammollito il sudiciume, il quale al detergersi il dipinto dalla colla d'amido e dagli avanzi della colletta verrà asportato insieme con essa.

Assai volte questa semplice operazione basta a pulire sufficientemente il quadro.

§ 10. Ma bisogna non dimenticarsi esservi dei dipinti cui l'acqua pura basta a pregiudicare, abbenchè sieno stati eseguiti ad olio. Se dunque te ne viene alcuno fra le mani, guardati bene dal far uso dell'acqua, ma comportati con essi come verrà indicato dove si tratterà di questo argomento.

Elenco delle sostanze suggerite per pulire i dipinti e toglierne le vernici.

§ 11. Nella introduzione a questa seconda parte del Manuale abbiamo detto che avremmo presentato la polizza di tutto ciò che suggeriscono i sei autori, che a nostro avviso si estesero maggiormente nel trattare del pulimento. Ora dunque adempiamo l'obbligo assunto presentando l'elenco che qui segue, estratto dalle opere dei signori: Burtin (1), Mérimée (2), Déon (3), Prange (4), Toussaint de Sens (5) e Forni (6), tenendo nel riportare le prescrizioni l'ordine, secondo il quale trovansi indicate nelle loro opere, con l'aggiunta di quelle pratiche che vedemmo adottate da alcuni restauratori, con le separazioni loro ed un cenno delle singole classi.

Burtin.

§ 12. Miscuglio di buon alcool ed acquaragia. — Miscuglio d'acquaragia ed olio di linseme. — Alcool solo. — Acqua di lavanda spiritosa e simili. — Acquavite. — Miscuglio d'acquaragia, alcool e potassa. — Acqua pura. — Applicazioni protratte di panni intrisi in acqua calda. — Le stesse d'acqua fredda. — Abbondanti e continuate

(1) *Traité theorique et pratique des connaissances qui sont nécéssaires à tout amateur de tableaux etc.* Valenciennes, 1846.

(2) *De la peinture a l'huile*, Paris, 1830.

(3) *De la conservation et de la restauration des tableaux*, Paris, 1851.

(4) *Supplement au Manuel* de M. P. L. Bouvier, Paris.

(5) *Encyclopedie Roret — Peinteure en batiments*, Paris.

(6) *Manuale del Pittore-Restauratore*, Firenze, 1866.

applicazioni d'olio di linseme. — La liscivia caustica de' saponaj. — Alcool riscaldato. — Acqua assai calda. — Canfora polverizzata. — Polvere di rosmarino. — Olio di rosmarino. — Olio di lino. — I saponacci. — Gli alcali secchi. — La liscivia caustica dei saponi diluita. — Alcool ed olio di lino uniti. — Olio vero seccativo. — Vernice di mastice mista all'alcool. — La saliva.

Mérimée.

§ 13. Miscuglio d'alcool, acquaragia ed olio. — Olio misto ad acquaragia. — Olio puro. — Dissoluzioni alcaline. — Sapone nero disciolto nell'olio. — Alcool debole con poca potassa.

Déon.

§ 14. Miscuglio d'acquaragia ed alcool. — Acquaragia sola. — Alcool quasi puro. — Bagni d'olio di linseme. — Olio bollente. — Gli alcali. — Il tartrato di potassa. — Il sapone nero. — Alcool misto con olio. — Gli alcali liquidi. — L'acqua forte. — Gli alcali. — Pasta di sapone nero e cenere. — Vernice bollente della medesima specie di quella che si vuol levare.

Prange.

§ 15. Acqua pura. — I vapori dell'acqua bollente. — L'acqua bollente. — Tutti i sali alcalini conosciuti sotto i nomi di cenere di legno, cenere di perle, potassa, sal di vetro, sal di tartaro disciolti nell'acqua. — Il borace. — Le ceneri bagnate. — La liscivia dei saponaj. — L'acqua di calce pura, vale a dire una dissoluzione di calce viva

nell'acqua. — La schiuma del sapone disciolto nell'acqua calda pura o satura di sale ordinario. — Lo spirito di sapone. — L'acquaragia. — Il petrolio. — Gli olii di lavanda, di rosmarino, di spigo, misti all'alcool od all'acquaragia. — L'alcool. — L'acqua di sapone. — Una mistura d'acquaragia ed alcool. La stessa con l'aggiunta d'un ventesimo d'olio di papaveri o di balsamo di copaiba. — Miscuglio d'acquaragia, alcool del più rettificato ed olio di limone e di lavanda. — Lo spirito di sapone misto all'acquaragia. — L'acqua di Colonia. — Il *Balsamum vitæ æternum*. — L'opodeldoc. — L'olio di ulive. — Il burro fresco. — Lo spirito d'ammoniaca. — La nafta. — L'etere solforico. — Il rhum. — Il rack. — Una pasta di miele e di farina di segale. — Il lievito disciolto nell'acqua. — La farina stemperata nell'acqua di calce, o nell'acquavite, o nell'aceto. — La colla forte ordinaria disciolta nell'acqua con un po' di farina ed alquanta potassa. — La saliva. — L'urina. — Il sublimato corrosivo di Mercurio.

Toussaint de Sens.

§ 16. L'acquavite di grano. — Acquaragia ed alcool purissimo. — Acquaragia sola. — Ceneri di legno umettate con acqua di sapone. — L'acqua forte diluita. — La potassa. — La soda. — Il sapone nero.

Forni.

§ 17. Il latte sburrato. — Il siero di latte. — Lo spirito di vino. — L'urina. — L'acqua salata. — Il fiato. — Il vino bianco. — L'aceto. — Le ceneri bagnate con l'acqua. — L'acqua maestra debole. — Il sapone. — Lo spirito di sapone. — L'acquaragia. — La benzina. — Lo

spirito di vino rettificato. — L'ammoniaca pura. — L'acqua maestra pura. — L'essenza di spigo. — Lo zucchero greggio. — Le ceneri stacciate asciutte. — Gli spiriti alcoolici. — Un miscuglio di alcool assoluto ad acquaragia rettificata. — Una mistura d'alcool ed olio depurato di lino e di noci. — Acquaragia ordinaria. — Alcool puro. — L'acqua maestra o lisciva. — L'olio mantenuto sul quadro per lo spazio di dieci o dodici giorni. — La lisciva caustica dei saponaj. — La polvere di micio, ossia steatite. — L'essenza di rosmarino, nella quale sia stata disciolta della canfora, o mescolata della polvere di rosmarino. — L'essenza di spigo con la suddetta aggiunta. — L'alcool riscaldato. — L'acetato d'ammoniaca. — Il petrolio. — L'etere solforico. — L'acqua calda. — I saponi. — Gli alcali. — Il sal di tartaro. — La magnesia caustica. — Il sal marino. — Il borace. — La schiuma del sapone disciolto nell'acqua salata calda. — Lo spirito di sapone mescolato con l'essenza di spigo e di finocchio. — L'acqua di Colonia. — Il balsamo di opodeldoc. — Un miscuglio d'alcool e benzina con trementina e balsamo di copaiba. — La potassa. — La soda. — La liscivia.

§ 18. Tali sono le sostanze ed i miscugli suggeriti dai precitati autori, ai quali, per levare le vernici, aggiungono lo sfregamento con la mano, valendosi eziandio di polvere di sandracca e di mastice ed anche di cenere stacciata per facilitare la polverizzazione della vernice. All'elenco delle quali aggiungiamo la nota di quelle che vedemmo usate in Lombardia. Il solfuro di carbonio. — Il cloroformio. — L'alcool misto alla benzina. — L'olio di tartaro. — L'acqua prima. — L'acquetta Lechi. — Quella crosta che formasi sopra l'acqua di calce. — La pomata corrosiva. — La decozione di radici di saponaria officinale. — Il fiele bovino. — Il torlo dell'uovo. — La colla di farina inacidita. — Il miele. — La melassa. — La pomata ammolliente.

Separazione delle sostanze contenute nel sopra riportato elenco, a seconda della loro natura.

§ 19. La semplice lettura della lunga lista che abbiamo or ora riportata, basta a far comprendere come le sostanze in essa contenute sieno varie di natura e per ciò di effetto. Quindi dovendo necessariamente farne una separazione, onde scegliere fra di esse quelle che possono tornar utili ad ogni singolo caso che si presenterà, ci pare che classificare si possano nel seguente modo: 1° Acide. — 2° Alcaline. — 3° Alcooliche. — 4° Eteree. — 5° Oleose o grasse. — 6° Miste, vale a dire quelle mescolanze che presentano più di un carattere. Alle quali se ne potrebbe aggiungere una settima comprendente quelle sostanze che chiameremmo *neutre*, non sapendo come altrimenti chiamare certe sostanze innocenti, come l'acqua pura, la farina, ecc.

Acidi.

§ 20. Il dare una esatta definizione degli acidi, oltre che sarebbe cosa lunga, invaderebbe di soverchio il campo della chimica, e non tornerebbe di alcun profitto al nostro allievo. Imperocchè od esso è versato nella chimica e quello che quì potressimo dire sarebbegli già noto, o non conosce quella scienza, ed in allora anche quel poco che dir se ne volesse non sarebbe da lui compreso, non foss'altro perchè essa ha un linguaggio tutto suo proprio, non conoscendo il quale è impossibile comprendere ciò che si legge. Ci limiteremo quindi a dire che in natura vi sono certe sostanze aeriformi chiamate gaz, le quali entrano nella composizione di pressochè tutti i corpi;

che fra moltissimi gas i più influenti sono l'ossigeno, l'idrogeno, l'azoto ed il carbonio. — Che gli acidi risultano costantemente dalla combinazione di un gaz con un altro, o di un gaz con un metalloideo, sostanze queste che hanno molti caratteri dei metalli senza essere tali, come, a cagion d'esempio, il jodio; che degli acidi ve n'è di liquidi e di solidi; che essi formano una delle due grandi famiglie alle quali appartiene la maggior parte delle sostanze, vale a dire quella degli acidi e quella dei sali, di cui fanno parte anche gli alcali.

§ 21. Abbenchè queste due famiglie risultino entrambe della combinazione dei gaz fra di loro o con altre sostanze, nè variino fra di loro se non nel grado della rispettiva combinazione; e quantunque moltissime volte producano effetti apparentemente identici, pure agendo essi per vie diverse, ne viene che diverse sono anche le cause degli effetti che producono. Dal che ne deriva, che talora un acido ed un alcali, applicati alla stessa sostanza, producono entrambi, almeno apparentemente, il medesimo effetto, mentre talvolta uno fa un effetto visibilissimo e l'altro non lascia traccia visibile di sè, e talora invece ambedue producono un effetto visibile, ma l'uno diverso dall'altro, e spesso eziandio in opposizione fra di loro.

§ 22. Ma ciò cui più importa por mente nel caso nostro, è che molti fra gli acidi hanno una tal potenza dissolvente alla quale non arrivano gli alcali. E in verità: qual'è quell'alcali che abbia la forza di dissolvere i metalli, l'oro compreso? E così pure che essi non producono al pari degli alcali quelle trasformazioni, che tanto giovano al caso nostro, pel motivo che gli alcali disciolgono certe sostanze onde unirsi ad esse, mentre gli acidi non tendono che a separarle e suddividerle. Per la qual cosa i primi sono spessissimo di gran giovamento al ristauratore, ed i secondi non solo non gli giovano mai, ma il più delle volte gli sono nocevolissimi.

Alcali.

§ 23. La numerosissima famiglia delle sostanze alcaline è quella che presta al restauratore il maggior contingente pel pulimento. Risultando essa pure da combinazioni di gaz, può al primo aspetto sembrare affine a quella degli acidi, ma la cosa è ben diversa, perchè acidi ed alcali sono veri antagonisti fra di loro. Quindi gli effetti degli uni sono diversi da quelli degli altri, come di già accennammo, per cui, nel mentre gli acidi non ponno altro che nuocere al restauratore, gli alcali invece gli sono assai spesso di grandissimo vantaggio. Infatti il numero delle sostanze alcaline comprese nella sopra riportata nota è grandissimo e ci fornirà campo a molti rimarchi, nella quale occasione ci riserviamo di far conoscere le proprietà loro, onde non ripeter tante volte le medesime cose.

Alcoolici.

§ 24. L'alcool, chiamato anche spirito di vino perchè è uno dei principali componenti di esso, é una sostanza liquida, assai volatile, che sviluppasi dalla fermentazione di quei vegetali che contengono sostanze zuccherine ed amidacee, e quindi in modo particolare dal vino, uno dei precipui componenti del quale è lo zucchero, e dai cereali, perchè racchiudono una grande quantità di amido. Esso ottiensi per mezzo delia distillazione: ma quando si ricava è sempre misto ad una dose più o meno grande di acqua a norma della maggiore o minore quantità di essa stata impiegata per determinare la precedente indispensabile fermentazione, della quale acqua viene poscia liberato col ripetersi le distillazioni, per cui va cambiando nome a misura che diviene duro. Chiamasi essa da prima acquavite greggia, poi semplicemente acquavite, indi spi-

rito di vino ed alcool, e finalmente acquarzenta, ovvero spirito di vino rettificato ed anche alcool anidro, che vuol dire privo d'acqua. Tutti i così detti alcoolici o spiritosi discendono direttamente da lui, ed esso è quello che presta loro la parte spiritosa. Anche di questi si vale con profitto l'abile restauratore, principalmente in causa della facoltà che hanno di dissolver molte resine.

Eterei.

§ 25. Il vocabolo etere denota un fluido sottilissimo che prontamente evapora perdendosi nell'aria, e perciò chiamansi sostanze eteree quelle che sfumano prontamente senza lasciar residui. Quindi si fanno gli eteri propriamente detti, che variano nelle loro composizioni, e sono il risultato di chimiche combinazioni, come a cagion d'esempio, l'etere solforico, ed una schiera di olii eterei, che si ponno dividere in tre classi, cioè:

a) Olii essenziali, che sono la parte aromatica dei fiori, delle foglie e d'altre parti di molti vegetali, estratta mediante distillazione ad umido.

b) Olii chiamati empireumatici, che emanano dalle resine ed anche dalla cera allorquando si fondono a secco.

c) Olii minerali, appartenenti alla famiglia dei bitumi, alcuno dei quali, come il petrolio, sgorga naturalmente dalle viscere della terra, non ha altro bisogno fuorchè d'essere depurato, altri si estraggono artificialmente da parecchie sostanze bituminose, i quali pure sono volatili.

Olii.

§ 26. Degli olii ve n'ha di animali e di vegetali. Dividonsi questi ultimi in due classi, cioè in volatili, detti anche eterei, od essenziali, dei quali abbiamo già parlato,

in fissi, che suddividonsi pure in due categorie, una detta degli olii grassi, che non seccano se non in capo a moltissimo tempo, come sarebbe l'olio d'uliva e quel di mandorle, e l'altra chiamata degli olii essiccanti o seccativi, i quali hanno la proprietà di seccare in breve, e indurirsi poscia, subendo con l'andar del tempo quella trasformazione, che i chimici chiamano resinificazione, perchè in forza dell'ossigeno che assorbono dall'aria, riduconsi pari alle resine. Alla quale categoria appartengono principalmente gli olii di linseme, di noci e di semi di papavero, dei quali quasi esclusivamente servonsi i pittori d'oggidì. Il numero degli olii fissi vegetali è infinito, perchè una grande quantità di semi d'ogni grossezza produce olio, ma pochi fra di essi sono seccativi, e pochissimi quelli che prestansi alla pittura.

Miscugli.

§ 27. Dei miscugli contenuti nel riportato elenco non è possibile parlare ragionevolmente prima di aver prese in esame le sostanze dalle quali risultano. Ci riserviamo adunque a darne la spiegazione ed a farne conoscere la convenienza o meno al momento nel quale tratteremo di quelle sostanze.

§ 28. Sin qui altro non facemmo che estrarre dalle opere dei sei accennati scrittori la nota delle sostanze e delle miscele da essi proposta, con l'aggiunta di quelle delle quali vedemmo far uso da alcuni esercenti, soggiungendo poscia una succinta idea delle famiglie alle quali appartengono tutte quelle sostanze. Ma basta gettare uno sguardo di passaggio su quella nota per accorgersi che in essa esiste una quantità di ripetizioni, talune palesi, tali altre alquanto velate, non meno che un riflessibile numero di prescrizioni capricciose ed erronee, che pare

sieno state fatte per pura vaghezza di cambiare, quando non vogliasi ritenere che alcuno di quegli scrittori abbia avuto in mira d'imporre col numero e la varietà, non potendolo con la ragionevolezza.

Esame analitico delle sostanze e dei miscugli contenuti nel riportato elenco.

Acidi.

§ 29. Al § 22 abbiamo detto che gli acidi, non solo non giovano mai al restauratore, ma che il più delle volte gli sono nocevolissimi. Essendo perciò essi da evitarsi intieramente, li escludiamo addirittura, perchè non troviamo esservi titolo d'occuparsene; e solo accenneremo quelli che sembra sieno stati scambiati per alcali, di mano in mano che ci cadon sott'occhio.

Alcalini.

§ 30. Scorrendo la lista degli alcalini troviamo accennato, 1° la potassa caustica, 2° la potassa, 3° il sale di tartaro, 4° l'acqua maestra, 5° la lisciva caustica de' saponaj, 6° l'olio di tartaro, 7° la liscivia, 8° l'acqua prima, 9° l'acquetta Lechi. Or bene: tutti questi nove enti si riducono ad uno solo, cioè la potassa; e solamente si potrebbe fare qualche riserva circa la potassa caustica, la quale è un ossido di potassio idrato, che ottiensi facendo bollire nelle debite proporzioni il carbonato di potassa con la calce viva, che è quanto dire con l'ossido di calcio. Tutti gli altri non sono che carbonato di potassa o sue dissoluzioni semplici, le quali variano fra di loro unica-

mente nel grado della concentrazione (1). La sola lisciva de' saponaj, che non sempre è caustica, può qualche volta togliersi da questo numero, essendo essa una dissoluzione talvolta di potassa, tale altra di soda. Ecco in qual modo il cieco empirismo multiplica capricciosamente gli enti col solo mutar di nome.

§ 31. Ma la lista delle ripetizioni non è finita. Nella nota stessa vedesi pur compreso l'allume di feccia, il quale, se è in istato naturale, è quel sale che vien deposto nelle botti insieme alla feccia del vino, e che, allorquando è purificato, conoscesi in farmacia sotto il nome di cremore di tartaro, ed è un sale acido pressochè insolubile nell'acqua fredda, e se fu bruciato si tramuta nel solito carbonato di potassa. Di maniera che la stessa sostanza viene dai suaccennati scrittori indicata sotto dieci od undici denominazioni. Ed anche la potassa caustica figura due volte in quella nota, una sotto il vero nome, l'altra sotto quello di crosta di calce, la quale non è altro che un misto di carbonato di calce, che è quanto dire marmo bianco, ed ossido di potassio, cioè potassa caustica.

§ 32. E se nel registrare quelle soluzioni si volesse seguire con andamento progressivo in ragione di forza, dovrebbesi mettere 1° quelle di potassa caustica, 2° quelle di carbonato di potassa state chiarite con l'immergervi dell'ossido di calcio ossia calce viva, come a cagion d'esempio l'acqua prima, poichè partecipano alquanto della proprietà della potassa caustica, 3° quelle di carbonato di potassa semplicemente filtrato. Resta però sottinteso che la potenza loro dipende eziandio dal rispettivo grado di concentrazione, e che tutte le sostanze dissolventi agiscono con maggior forza adoperate calde.

§ 33. In seguito alla potassa, che ricavasi dalle ceneri

(1) Una dissoluzione dicesi tanto più concentrata quanto maggiore è la quantità della sostanza dissolvente che contiene.

dei legni duri, vien la soda, che estraevasi dalle alghe ed altre piante marine, ma che attualmente ottiensi trasformando il sal marino in carbonato di soda. Ella è poi cosa singolare che quegli stessi empirici (1), i quali fanno si grande onore alla potassa nominandola in tante guise, poco o nulla si curano della soda, che additano una sola volta, ed anche allora senza indicare in qual modo debba essere preparata al loro scopo. E si che anche la soda agisce sulle materie grasse nell'identico modo della potassa, e che, se naturalmente è di questa più mite, le si può aumentar la forza trasformandola in soda caustica con processo analogo a quello della sua sorella la potassa. Se non che, esaminando attentamente la più volte ricordata nota, si comprende benissimo che l'apparente oblio della soda deriva dal non aver quegli scrittori posto mente che la massima parte dei saponi risulta dalla combinazione della soda con sostanze oleose o grasse. E siccome ci avverrà più volte di dover parlare dei saponi, e d'altronde ci è già accaduto il caso di accorgerci che alcuni restauratori di professione ignoravano onninamente che cosa intendevasi per sapone e di quali sostanze sieno composti tutti quelli che circolano nel commercio, d'alcuno dei quali essi facevano uso, così ci sembra che non riuscirà inutile al nostro allievo, che qui gliene somministriamo una idea, succinta sì, ma esatta, la quale potrà servirgli di norma in molte occasioni.

§ 34. I saponi si dividono in due categorie principali. Una è quella dei saponi insolubili, che si ottengono combinando insieme le materie grasse con gli ossidi di calcio o di piombo o di magnesio; l'altra è quella dei solubili, i quali risultano dalla combinazione delle materie grasse o delle resine con la potassa o la soda, ed anche con

(1) In questa schiera non và certamente compreso il signor Mérimée, uomo versatissimo nella chimica de' suoi tempi.

l'ammoniaca. Nulla diremo dei primi, e di quelli provenienti dall'ammoniaca, perchè in nessuna guisa ponno servire per l'arte del restauratore; all'opposto ci diffonderemo alquanto intorno agli altri, dei quali ognuno fa uso, si può dire, quotidiano (1).

§ 35. Questi pure suddividonsi in due classi, vale a dire in molli ed in duri, i primi de' quali provengono dalla potassa, i secondi dalla soda.

§ 36. Abbiamo già accennato che la potassa si estrae dalla cenere dei legni e che la soda ora ottiensi trasformando in carbonato di soda il sal marino. Ma per ottenere ciò è mestieri convertirlo prima in solfato di soda al quale oggetto è necessario l'acido solforico, alla cui fabbricazione occorrono lo zolfo ed il salnitro. Il primo di questi si ritira quasi intieramente dalla Sicilia e dalla Romagna ed il secondo, essendo scarsissimo da noi, facevasi venire dalle Indie. Quando non son molt'anni, il caso fece scoprire nel distretto di Alaliama nel Perù un ricchissimo deposito di un sale, che, analizzato, si trovò essere nitrato di soda, il quale costa meno della metà del nitrato di potassa che facevasi venire dalle Indle, e serve benissimo alla fabbricazione dell'acido solforico, perchè nella produzione di esso non è nè la potassa, nè la soda che serve, ma unicamente l'acido nitrico, che trovasi egualmente in entrambi gli accennati nitrati. La qual scoperta portò la felice conseguenza, che si diminuì di molto il prezzo dell'acido solforico, e quindi anche quello della soda e del sapone.

§ 37. Ora per maggiore chiarezza discenderemo ad alcuni casi pratici. Quel sapone bruno, che si mantiene sempre molle come il burro, è composto di una dissoluzione di potassa caustica, di pece e dei rifiuti di varie qualità di

(1) Liebig dice che la quamtità di sapone che consuma un popolo, rappresenta il grado della sua civiltà: ed ha ragione.

olii e di grassi animali. Quel sapone bianco, più molle ancora, che ci viene di Francia in eleganti vasetti sotto il nome di *crema*, è composto del pari di una dissoluzione di potassa e di un miscuglio d'olio di colza, di canape e di palma, ed anche di quel grasso che si estrae dalle ossa nella fabbricazione della colla forte, sempreché non sia una contraffazione, poichè qualche volta non è altro che un sapone bianco disciolto in poc'acqua e molto olio di mandorle, e bene sbattuto. Ed il celebre saponetto di Napoli, impareggiabile per la barba, deriva pure dalla combinazione della potassa con gli olii d'olivo e di palma. Viceversa i saponi duri per gli usi ordinarii, a Marsiglia si fanno con una dissoluzione di soda caustica combinata con un miscuglio d'olio d'oliva, di arachide e di sesamo; ed a Milano si ottengono combinando la soda, parte naturale, parte caustica, con l'acido oleina, che è una specie d'olio animale, che ottiensi nel depurare la stearina per fabbricarne le candele. Ed i saponi fini per uso di toeletta si fanno con soda e sego di bue, di capra, o di montone, ed alcuna volta anche con sugna di porco, e la loro maggiore o minore durezza deriva dal modo col quale furono purificati i sevi prima di adoperarli, influendo moltissimo la maggiore o minore quantità di stearina ch'essi contengono. E finalmente i saponi trasparenti ad imitazione dell'ambra non sono che saponi bianchi fini, che si disciolgono nell'alcool, si filtrano, poi si pongono in apposito apparecchio, ove per la forza del calore l'alcool evapora e rimane il sapone che acquistò la trasparenza. Le varie tinte che presentano i saponi, come il rosso, il giallo, l'azzurro si dan loro artificialmente, come artificialmente lor si danno gli odori aggiungendovi delle essenze.

§ 38. Da questo cenno, benchè ristretto, e nel quale non ci siamo punto occupati di saponi insolubili e di quelli provenienti dall'ammoniaca, perchè non servono che in medicina ed in qualche ramo d'industria, e trascurammo

eziandio di accennare una quantità di saponi d'uso giornaliero, tanto ordinarî, quanto fini, onde non dilungarci di troppo, potrà il nostro allievo rilevare: 1° che tutti i saponi di qualunque sorta non sono che un miscuglio opportunamente combinato di potassa o di soda con degli olii e dei grassi, 2° che la potenza caustica o dissolvente risiedendo nella potassa e nella soda, viene essa ad essere indebolita in ragione che si scomparte sopra una maggiore quantità di materia grassa od oleosa. La qual verità, che potrebbe chiamarsi un assioma, sarà più di una volta accennata nel decorso di quest'opera, essendo quella che dà norma anche alle dissoluzioni di sapone nell'acqua, nelle quali l'alcali, che costituisce la forza del sapone, va a suddividersi anche nell'acqua ed a perdere di efficacia in ragione della quantità dell'acqua nella quale si espande.

§ 39. Delle dissoluzioni di sapone nello spirito di vino ne parleremo fra gli alcoolici, e qui ci limitiamo ad avvertire che i saponi più dissolventi son quelli a base di potassa caustica, e fra di essi quelli fatti con olio di cocco, perchè quest'olio non si saponizza mai perfettamente, ma rimane unito all'alcali quasi unicamente allo stato di emulsione, nel quale le molecole delle due sostanze si avvicinano ma non si uniscono, per cui l'alcali conserva sino ad un certo punto la sua facoltà naturale, che non viene così moderata dall'olio di cocco come lo è dagii altri olii e dai grassi. E ciò dicasi anche di quelli a base di soda, specialmente se fu resa caustica.

§ 40. In quella nota troviamo indicato l'alcali liquido, sotto la quale denominazione non si comprende che cosa abbiasi inteso di indicare, potendo essere tanto l'ammoniaca quanto una dissoluzione di potassa o di soda; e vi vediamo del pari l'ammoniaca liquida, lo spirito d'ammoniaca e l'ammoniaca pura, che sono una semplice ripetizione, poichè i primi due sono sinonimi, e la terza non

varia che nell'essere più concentrata. All'opposto l'acetato d'ammoniaca, che pur vi è accennato, è un sale composto d'ammoniaca pura ed acido nitrico, il quale non avendo la facoltà saponificante dell'ammoniaca sola, non agisce sui corpi grassi. Esso opera invece efficacemente sull'albumina. E così pure vi troviamo *gli alcali* senza poter comprendere che cosa abbiasi inteso d'indicare, essendo noto che gli alcali tutti non agiscono che allo stato umido. Infatti se tu porrai della potassa caustica, anche polverizzata, sopra un dipinto bene asciutto, anche di recente data, non vi agirà punto, semprechè l'aria sia secca, ma agirà alquanto se l'aria è umida, e moltissimo se vi lasci cadere una goccia d'acqua. Il danno che quell'alcali produce alla pelle di chi lo tocca è determinato dalla naturale umidità della pelle stessa.

§ 41. Ben poca diversità d'azione hanno fra di loro la decozione di radici di saponaria officinale, il fiele bovino ed il torlo dell'uovo, i quali tutti agiscono saponificando le materie grasse in forza di un leggero alcali che contengono naturalmente. Tuttavia la decozione di saponaria è fra essi la più attiva. Nell'egual modo agisce anche l'acqua di calce, ma assai leggermente, perchè 700 parti d'acqua non contengono in dissoluzione che una sola parte di ossido di calcio.

Alcoolici.

§ 42. Anche fra questi non fanno difetto le ripetizioni. Infatti vi si vedono registrati l'alcool puro, l'alcool assoluto, lo spirito di vino rettificato, che ognuno vede essere l'identica cosa anche relativamente alla intensità, lo spirito di vino, l'alcool, l'acquavite di grano, l'acquavite, l'acqua di Colonia, il rhum, il rak, l'acqua di lavanda spiritosa e simili, e finalmente gli spiriti alcoolici, quasichè vi siano anche degli spiriti non alcoolici. Chiunque

però rammenti ciò che è detto al § 24, comprenderà a colpo d'occhio, che l'alcool e spirito di vino sono sinonimi, e che fra essi e l'acquavite non havvi differenza se non in ciò, che questa contiene una maggior quantità di acqua; che il rhum ed il rak non sono che alcool più o meno allungato contenente dello zucchero e delle droghe, mentre l'acqua di Colonia, quella di lavanda e tutti gli altri consimili prodotti non sono che alcool più o meno rettificato, cui furono aggiunti degli olii essenziali di grato odore per dare loro la fragranza. Di maniera che l'effetto di tutte e dodici codeste sostanze apparenti riducesi ad un solo, quello cioè dell'alcool più o meno rettificato. Non così è dello spirito di sapone, vale a dire dell'alcool entro il quale sia stato disciolto del sapone, poichè unendosi la facoltà saponificante dell'alcali alla dissolvente dell'alcool, si ottiene un liquido molto attivo sulle sostanze grasse. E lo stesso dicasi dell'opodeldoc, che è pure una dissoluzione di sapone nell'alcool con l'aggiunta di una dose di ammoniaca e di canfora, che il rendono ancor più attivo, e del *balsamum vitæ æternum,* che è quasi la medesima composizione.

Eterei.

§ 43. Abbiamo già avvertito al § 25 che appartengono a questo genere gli eteri propriamente detti, gli olii chiamati essenziali che ricavansi dai vegetali, gli empireumatici emananti dalle resine e dalla cera, ed i minerali.

§ 44. Due eteri troviamo compresi in quella nota, cioè l'etere solforico, che risulta dalla distillazione dell'alcool misto all'acido solforico in determinate proporzioni, ed il solfuro di carbonio, che ottiensi facendo passare una corrente di gaz carbonico attraverso ai vapori dello zolfo; cinque olii essenziali, cioè quelli di rosmarino, di spigo, di limone, di lavanda, e la canfora, la quale, benchè solida, è annoverata fra gli olii essenziali perchè si ottiene me-

diante la distillazione della foglia del *Laurus canphora*, e perchè evapora completamente senza lasciar residui. Degli empireumatici non v'entra che l'acquaragia che deriva dalla trementina; e degli olii minerali ve ne sono nominati tre, vale a dire il petrolio, la nafta, che poco ne differisce, e la benzina, che ottiensi dalla distillazione del carbon fossile.

§ 45. Quantunque alcune delle accennate sostanze abbiano una azione ed una forza pressochè eguale a quella di alcune altre, come sarebbe l'olio di spigo e quel di lavanda, il petrolio e la nafta, pure non si può dire che anche qui sieno emerse quelle ripetizioni che rimarcammo altrove. L'azione degli eteri è dissolvente ed efficace tanto sulle materie grasse, quanto sulle resine, ma taluni agiscono più sulle prime, tali altri più sulle seconde. L'etere solforico è ritenuto pel miglior dissolvente delle materie grasse, ed il solfuro di carbonio delle resine. Per la dissoluzione delle materie grasse ed oleose, dopo l'etere ed il solfuro suindicati, vengono la benzina e la nafta, poi l'alcool e gli olii essenziali vegetali; e per le resine il primo è il solfuro, poi l'alcool, la benzina, l'olio di rosmarino. Anche l'acquaragia discioglie tanto le materie grasse quanto le resinose, ma in modo più blando. Giova poi avvertire che tanto gli eteri quanto l'alcool disciolgono bensì e scompongono le materie grasse, ma non ne formano nulla, mentre gli olii essenziali, sì vegetali che minerali, ed anche empireumatici, si uniscono perfettamente agli olii fissi ed alle altre sostanze grasse, per cui aggiungendovi un alcali se ne ha un sapone.

Miscugli.

§ 46. I miscugli contenuti nella surripetuta lista sono molti, ma quasi tutti hanno per base l'alcool ed il sapone.

Comincieremo dunque dai primi, non tenendo a calcolo alcune ripetizioni troppo palesi, come alcool, alcool puro, alcool rettificato e simili, e facendo a tutti precedere quelli, nei quali all'alcool viene unita la potassa o la soda.

§ 47. Ma prima di procedere a questa separazione ed al relativo esame, reputiamo indispensabile richiamare alla mente del lettore l'avvertenza già da noi fatta, altra cosa essere il pulire un dipinto dai sudiciumi, che l'imbrattano, altro il tôrne la vernice, abbenchè spesse fiate si ottengano entrambi questi scopi con una operazione sola; e così pure che nel linguaggio artistico per vernice intendesi una resina trasparente disciolta in un olio volatile o nell'alcool che si applica alla pittura; e che alcune delle proposte misture son più proprie al semplice pulimento, mentre altre si prestan meglio al toglimento delle vernici. Il che premesso incomincieremo la esposizione ed il loro esame.

§ 48. Alcool, acquaragia e potassa. Sapone disciolto nell'acquavite. Lo stesso aggiuntovi della essenza di spigo o di finocchio, ovvero dell'acquaragia. Altrove abbiamo avvertito che l'acquaragia è un olio volatile al pari che quello di spigo e di finocchio e di tutti gli altri olii essenziali, e che essi tutti, al pari d'ogni altro olio, hanno la proprietà di tramutarsi in sapone al contatto di un alcali. Ciò ritenuto ognun vede che, unendo insieme acquaragia e potassa, si forma un sapone, e che il mescolare queste due cose con l'alcool è precisamente lo stesso che disciogliere in esso del sapone. Tutti e tre dunque codesti miscugli non sono che una cosa sola, perchè l'acquavite non è che alcool rettificato, e l'accumulazione di tante qualità di olii è senza scopo, non potendo produrre altro effetto che di allungare il sapone che si forma, diminuendo in tal modo l'azione della potassa o della soda, che sono la base del sapone. Proseguiamo. Alcool acquaragia e copaiba. — Alcool benzina, trementina o copaiba. — Alcool, ac-

quaragia, copaiba ed olio di limone e di lavanda. — Alcool e vernice di mastice. — Che cosa sono l'acquaragia, la trementina e la copaiba? Queste due ultime sono ragie, ossia resine, mantenute molli dalla sovrabbondanza dell'olio essenziale che naturalmente contengono, il quale allorchè viene estratto da esse mediante distillazione a secco assume il nome di acquaragia (T. I. pag. 267). Ognuno vede adunque che qualora a quelle ragie si aggiunga un'altra dose di questo loro olio essenziale, l'unico effetto che se ne può avere è quello di renderle ancor più molli. E lo stesso effetto si otterrà eziandio unendo alla copaiba ed alla trementina altri olii essenziali, come sono la benzina, l'olio di limone, quel di lavanda e simili. Quale azione sarà quindi lecito sperare dai surriferiti miscugli? Nessuna, eccetto quella che hanno gli olii essenziali uniti all'alcool, poichè la parte solida della trementina e della copaiba, vale a dire la colofonia, ad altro non può servire che a diminuire l'azione dell'alcool, dell'acquaragia e degli altri olii essenziali e ad impiastricciare la pittura con una specie di vernice inopportuna che convien ritogliere subito. E l'effetto medesimo si otterrà anche unendo all'alcool la vernice di mastice, poichè in questo caso l'unica differenza consiste in ciò, che l'unione della resina con l'acquaragia si fa prima di aggiungervi l'alcool. Per le quali cose noi riteniamo che la diversità fra questi quattro miscugli consista unicamente nella diversità degli olii eterei in essi impiegati, i quali naturalmente agirebbero meglio se fossero uniti unicamente all'alcool, e che perciò meritano di essere posti tutti e quattro nella classe dei puramente capricciosi.

§ 49. Vengono in seguito i miscugli d'alcool ed acquaragia, d'alcool e di benzina, alcool acquaragia ed un olio fisso, che pare debba essere quel delle noci. I primi due ed il secondo in modo particolare, si prestano bene al toglimento delle vernici, ed il terzo giova a preservare

meglio il dipinto allorchè trattasi di vernici tenere, essendo esso di poca attività. Ancor più mite, benchè di poco, è il miscuglio di solo alcool ed olio, e mitissimo è quello d'olio ed acquaragia, che non serve quasi ad altro che ritogliere dal quadro la vernice stata disciolta con liquidi più energici. A chiudere poi la serie dei miscugli vengono la schiuma del sapone, disciolto nell'acqua salata e sbattuto, la quale non può agire che come un semplice sapone distemperato nell'acqua pura, perchè il salmarino, essendo un acido, non ha veruna azione sulle materie grasse nè sulle resine, e la così detta pomata caustica, molto usata in Lombardia, essendo composta di sapone duro, e quindi di soda, olio d'olivo e burro, non può riguardarsi che per un semplice sapone molto carico di parti grasse, e perciò pochissimo corrosivo.

§ 50. Riepilogando quindi il sin qui detto, ci pare che i 15 miscugli contenuti nella ridetta nota si possono schierare in cinque classi, cioè:

a) i miscugli d'alcool e sapone;
b) quelli d'alcool ed olii essenziali;
c) quelli d'alcool ed olii fissi;
d) quelli d'olii eterei ed olii fissi;
e) quelli di sapone ed acqua;

poichè non conviene far gran conto della pasta di miele e farina, la quale non può giovare che per ammollire quei sudiciumi che son solubili nell'acqua.

Quali sostanze sieno più opportune al pulimento e quali al toglimento delle vernici.

§ 51. Dall'elenco retro riportato si scorge come i restauratori di rango elevato, non meno che alcuni scrittori in questa materia, col proporre uno sterminato numero di

cose, non di rado più capricciose che ragionevoli ed utili, cadono nell'eccesso opposto a quello dei restauratori dozzinali, i quali non hanno che una sola panacea universale buona per tutti i mali. Volendo noi essere consentanei alla opinione spiegata più sopra, che il pulire un quadro dalle lordure, ed il toglierne la vernice sieno due cose diverse, crediamo ora debito nostro, atteso anche il numero stragrande delle sostanze proposte, di indicare, almeno in massa, quali fra esse sieno più adatte ad uno scopo, e quali all'altro.

§ 52. Una separazione vera, assoluta, crediamo non si possa fare, perchè quasi tutte quelle sostanze che agiscono sui corpi grassi, operano anche sulle resine e viceversa. Ma ciò non ostante havvi una diversità marcatissima nel grado di forza, col quale alcune di esse agiscono più sugli uni o sulle altre.

§ 53. Tutti gli alcali operano con forza e prontezza, anche a freddo sopra le sostanze oleose e grasse, e poco sulla resina. È vero che essi saponificano anche quest'ultima, ma perchè ciò avvenga è necessario il calore, qualche volta molto intenso. Infatti, se tu versi della lisciva fredda a sufficienza concentrata sopra un corpo unto, subito lo pulisce; se lo versi sopra un dipinto ad olio, che non sia molto antico, lo vedi immediatamente corroso; e se invece la versi sopra una superficie inverniciata, o la rispetta del tutto, o non le toglie che la lucentezza, nè la sciupa se non dopo molto tempo. Gli alcoolici invece hanno una facoltà più dichiarata sulle resine, con le quali si combinano, mentre non fanno che disgregare le sostanze grasse; e tanto minor forza hanno sulle pitture ad olio, quanto più sono esse antiche ed indurite. E gli olii essenziali, come la benzina, l'olio di rosmarino, quel di lavanda, ecc, hanno una azione pressochè eguale tanto sugli untuosi, come sui resinosi, salva sempre la diversità somma che passa fra un olio allo stato naturale, sia pur esso dissec-

cato, ed una antica pittura ad olio, la quale, con gli anni abbia subìta quella resinificazione, della quale già si parlò, che la rende simile alle gommoresine le più dure. Infatti quella medesima acquaragia, che serve al pittore per pulire la sua tavolozza, e che può sciupare un dipinto fatto di recente, non pregiudica punto uno antico.

§ 54. E per restringere le osservazioni al caso nostro, diremo che le sostanze più attive per disciogliere le sostanze grasse sono la potassa, la soda, l'ammoniaca, la benzina, ed alcune miscele, come l'opodeldoc, lo spirito di sapone, ecc., e che per dissolvere le vernici ed altre sostanze resinose, o bituminose, le più efficaci sono il solfuro di carbonio, l'etere solforico, l'alcool anidro, la benzina ed alcuni miscugli di alcool ed olii essenziali. Alle quali sostanze poi, sì per un uso, e sì per un altro, ne tengon dietro molte altre di minore attività, ed anche alcune miscele combinate allo scopo di moderarne ancora la forza a seconda dei casi, del che tutto parleremo a suo tempo.

Delicatezza somma di alcuni dipinti benchè apparentemente eseguiti ad olio.

§ 55. Leonardo Da Vinci, nel suo trattato della pittura, ci avverte che il verde-rame, qualora venga lavato con una spugna intrisa d'acqua, si discioglie benchè sia stato macinato ad olio. Nella nostra memoria sulla scoperta ed introduzione in Italia dell'odierno sistema di dipingere ad olio (1) abbiamo dimostrato non doversi prendere troppo alla lettera quella espressione, e sopratutto non doversi ampliare: sta per altro che gli acetati di rame hanno la

(1) Milano 1858 coi tipi G. Bernardoni.

proprietà di distruggere la facoltà glutinosa degli olii, per cui alcune volte, toltone il glutine, quei colori restano privi di un legame che li assodi, e diventano perciò solubili nell'acqua.

§ 56. Ma l'inconveniente del disciogliersi nell'acqua i colori ad olio, rimarcato anche dal signor Mérimée, accade per altre due cause, ed in proporzioni ben maggiori che non lo accenni Leonardo, perchè comprende, non solamente il verde-rame, ma tutti i colori senza distinzione. La più comune è quella di essicamento totale, e diremmo quasi della scomparsa dell'olio cagionata dalla umidità e più ancora dalle frequenti aspersioni cui fu condannato un dipinto. Convien premettere che l'acqua può dirsi il dissolvente universale, per cui le resine tutte e gli olii ancora, allorchè si essicarono, sono, lentamente sì, ma però solubili nell'acqua. Ora se avviene che un quadro rimanga lungamente esposto in luogo molto umido, e più ancora dove possa essere bagnato, quell'acqua che vi penetra, un poco alla volta, finisce col dissolverne l'olio e neutralizzarlo, per cui i colori rimangono senza un glutine che li leghi. Ognun vede adunque che allorquando un dipinto è ridotto in quello stato, se il malaccorto che lo vuol pulire lo soffrega, anche leggermente, con una spugna intinta nell'acqua pura, è certo di sciuparlo peggio che se fosse a tempera. L'altra cagione è che molte volte credesi che un dipinto sia a tutto olio, ma non lo è. È ormai notorio, che molti degli antichi pittori, specialmente veneti, usarono predisporre a tempera i loro dipinti, segnatamente se di gran mole, poi passarvi una o due mani d'una vernice oleosa, e terminarli poscia con colori ad olio. Quella pratica, che ora si tentò di far rivivere, fu smessa da molto tempo, e cadde in dimenticanza anche la qualità della vernice, che adoperarono i primitivi pittori. Per moltissimi anni rimase essa, quasi novella fenice, nota a tutti, conosciuta da nessuno. Ora però, mercè le

ricerche del benemerito signor C. L. Eastlake (1) si sa che era composta di una resina dura disciolta in un olio fisso ed essicante col mezzo del calore; e che quella dei primitivi pittori, perchè usavano degli olii artificialmente ispessiti, riusciva talmente densa e viscosa, che per farla scorrere era mestieri far prima riscaldare la tavola al sole, e distenderla col palmo della mano, o con una piccola spugna rullandola con la mano (2). Ma Giovanni Van Eych, pare verso il 1410, trovò *quella vernice che egli, anzi tutti i pittori del mondo, avevano lungamente desiderato*, vale a dire *che seccasse all'ombra senza mettere al sole le sue pitture.* Così il Vasari. Come si scorge dalle sue opere, la vernice trovata dal Van Eych era, senza dubbio, assai più liquida e scorrevole, perchè probabilmente allungata con qualche olio etereo sconosciuto a' suoi predecessori, cosicchè d'allora in poi non fu più necessario distenderla con la mano. È quindi naturale che i pittori successivi, volendo prevalersi dell'accennato sistema per accelerare il loro lavoro, abbiano dapprima fatto uso della vernice come trovolla il Van Eych, ciò che pare abbia fatto Giovanni Cima da Conegliano, poscia l'abbiano resa ancor più liquida e scorrevole, probabilmente coll'uso dell'acquaragia, e finalmente, sempre allo sventurato scopo di far presto, abbiano mutate le resine e fors'anche il modo di prepararle. Secondo il citato Eastlake la vernice de' primitivi pittori risultava per lo più d'ambra disciolta a gran fuoco nell'olio di linseme, tuttavia usavansi anche altre resine, anzi l'ambra coll'andare del tempo venne quasi abbandonata. Convien dire adunque che parecchi dei pittori che susseguirono, come a dire Paolo Veronese ed il Tintoretto, i quali se ne ser-

(1) *Notizie e pensieri sopra la storia della pittura ad olio.* Livorno, 1848.

(2) Cennino Cennini, *Trattato della Pittura.* Capitolo CLV.

vivano allo scopo di accelerare il lavoro coll'abbozzare a tempera e finire ad olio, adoperassero buone vernici, le quali si conservarono benissimo, e che all'opposto alcuni altri abbiano adoperato resine inopportune (1) o malacconcia ricetta, perchè qualche volta si trovano dei dipinti nei quali la vernice cessò di fare l'ufficio suo, ed anche l'olio, perchè in dose troppo scarsa, resinificato e non penetrato entro i colori a tempera a cagione della vernice, che in origine glielo impediva, cessò del pari di tener legati i colori, i quali perciò al primo contatto con l'acqua subito si sciupano. Un vecchio, diligente e coscienzioso restauratore, da molti anni tolto all'amore dei buoni, ci confessò più volte di aver malamente deformato un bel quadro di Bonifacio veneziano col solo toccarlo con una spugna inzuppata nell'acqua pura: e noi vedemmo coi nostri propri occhi presso un restauratore milanese un magnifico dipinto in tela di Giacomo Palma il vecchio, palesemente abbozzato a tempera e finito ad olio, il quale si disciogliava subito toccandolo con l'acqua. Sappiti dunque regolare: ed allorquando vedi che il dipinto è arsiccio, prima di toccarlo con l'acqua, prova in qualche angolo od altra parte meno importante onde accertarti non essere il caso or ora avvertito. A tempo debito t'indicherò come ti debba diportare con quelli che riconoscesti potersi sciupare con l'acqua, ed anche con quelli intorno ai quali ti corse dubbio.

(1) Fu già detto che le vernici degli antichi constavano di resine disciolte a fuoco entro un olio fisso, le quali perciò chiamansi vernici grasse, ovvero oleose. È quindi probabile, che i pittori, le di cui vernici non ressero, abbiano adoperato la copale, e perchè riesce molto densa, l'abbiano allungata di molto con l'acquaragia, senza sapere che la vernice di copale ed acquaragia, se vien toccata con l'acqua, o tenuta all'umido, subito si polverizza. Quella che adoperasi oggidì dai nostri verniciatori regge benissimo, perchè viene allungata e resa scorrevole, non con l'acquaragia, ma con l'olio cotto.

Cautele necessarie nell'uso degli alcali.

§ 57. Ci pare avere già fatto conoscere al lettor nostro essere noi nemici capitali, non meno che dei quadri troppo puliti, anche dei mezzi di pulimento troppo energici, poichè teniamo per fermo nulla potervi essere di buono al mondo a cui vada unita la parola: troppo. Tuttavia parecchie volte si presenta la necessità di ricorrere a mezzi fortissimi e talvolta anche estremi. Per convincersene basti osservare che il Déon, ed altri, giungono fino al punto di suggerire l'acido nitrico atto a distruggere persino le pietre ed i metalli; e che il più celebrato fra i restauratori italiani, il Prof. Guizzardi, ricorreva talvolta all'alcool versato sul quadro e poi acceso. Nessuno si meraviglierà dunque se, parlando dei varî casi di pulimento, dovremo nominare gli alcali, e particolarmente le dissoluzioni di potassa anche le più attive.

§ 58. Dall'elenco da noi prodotto può chiunque vedere che tutti quegli scrittori, dalle opere dei quali fu estratto l'elenco stesso, propongono l'uso degli alcali, e che spesso parlano di liscive, d'acqua maestra, di potassa, di soda e simili; qualora però si leggano quelle opere, vedesi che nessuno pone in avvertenza l'operatore intorno ad un fenomeno che presenta l'uso degli alcali; anzi dalle prescrizioni loro è lecito argomentare che nessuno di essi lo abbia nemmeno rimarcato. Tale fenomeno è quella specie di effervescenza che succede allorchè, dopo avere applicato ad un dipinto una dissoluzione alquanto concentrata di soda e più ancora di potassa, vi si versa dell'acqua pura. Fummo di ciò avvertiti, or son molt'anni dal prof. Guizzardi, e la esperienza da noi ripetuta ci confermarono la verità delle sue parole. Con tutto ciò non trovammo ancora un solo esercente che abbia posto mente a quel fenomeno, il quale è, senza dubbio, della massima importanza.

Imperocchè quella specie di effervescenza aumenta di tanto la forza dissolvente dell'alcali, che riesce difficile il frenarla, ed anche lavata prestamente la parte con molt'acqua, per gran tempo vedesi questa scolare pregna di quei colori, che l'alcali ha disciolti, per cui il povero dipinto rimane il più delle volte spellato, e molte volte scorticato (1).

§ 59. Quindi allorchè le circostanze ti obbligano a valerti di tali alcali usa le precauzioni seguenti: tieni in pronto da un lato della carta asciugante stata stropicciata in guisa da divenire assorbentissima, ovvero delle pezzuole di tela bambagina vecchia e sdruscita, le quali pure assorbono assai, e sono morbidissime, e dall'altro un piumaccio di cotone abbondantemente intinto in una mistura composta di tre parti d'acqua ragia ed una d'olio di noci o di linseme. Distendi prestamente con un pennello alquanto grossetto la tua soluzione alcalina sopra quella parte della pittura che intendi pulire, avvertendo che questa operazione vuole essere fatta a piccoli spazii per volta. Attendi il tempo necessario, il quale sarà sempre di pochi minuti secondi, ed allorchè vedi essere giunto l'istante opportuno per ritogliere l'alcali, distendi prestamente sulla parte bagnata la carta o le pezzuole, comprimile alquanto, rialzale e di subito bagna e leggermente strofina la parte bagnata col piumaccio inzuppato negli olii sopraindicati, affinchè questi, unendosi alla dissoluzione alcalina che vi rimane, la saponifichino e la rendano innocua. Ripeti le lavature coi detti olii, poi lava il tutto con acquaragia sola, e sta certo che, se non vi lasciasti dimorare troppo

(1) Un valente chimico da noi interrogato è d'opinione, non poter succedere una vera effervescenza, mancando gli enti per determinarla, e che quell'effetto sia prodotto dal sopravvenire dell'acqua pura, la quale facilita la separazione e lo spostamento delle particelle.

lungamente l'alcali solo, il dipinto non avrà sofferto nè soffrirà in seguito. Dopo la quale operazione può essere impunemente lavato con quant'acqua si vuole senza alcun pericolo. Con questo sistema può il diligente restauratore garantirsi di pulire un quadro anche con gli alcali più forti, senza danneggiarlo, mentre volendo levar gli alcali versandovi dell'acqua, come s'usa generalmente, o si sciupa, o si corre pericolo prossimo di sciuparlo. Infatti, a qual cagione devesi attribuire il numero sterminato dei dipinti stati barbaramente, non solo spellati, ma scorticati? Alle liscive, con le quali si pretese pulirli senza conoscere il modo di adoperarle.

§ 60. Ma contro un altro pericolo ancora devi premunirti allorchè intendi far uso della potassa. Essa, ed in modo particolare quella che si estrae dalla feccia, che depone il vino entro le botti, abbruciata, che in commercio chiamasi *allume di feccia*, possiede la proprietà di assorbir l'acqua contenuta nell'atmosfera con tanta energia, che nei tempi piovosi e nei luoghi umidi diviene spontanea, mente liquida, nel quale stato è di una attività straordinaria. Tu sai benissimo che una grande quantità di quadro sì in tavola che in tela a motivo per lo più de' luoghi umidi ove si mantennero, son divenuti aridi ed assorbentissimi. Se dunque agisci sopra di essi con una dissoluzione di potassa, gran parte di essa viene assorbita e vi rimane, non potendo essere scacciata dalle abluzioni successive. Dalla qual circostanza ben di frequente deriva un danno assai grave al dipinto, perchè quell'alcali là appiattato, attraendo a sè l'umidità dell'atmosfera e liquefacendosi, con esso agisce del continuo sull'olio della pittura. Noi abbiamo veduto più d'un quadro stato trattato con gli alcali il di cui colore dopo non molti anni era divenuto tutto bianchiccio ed opaco, e ridotto a simiglianza della cenere, perchè l'alcali avera saponificato tutto il suo olio. Casi pressochè disperato. Per evitare adunque un tal pericolo

prima di applicarvi la potassa, è mestieri togliere al quadro la facoltà di assorbire. Il migliore e più facile modo di ottenerlo è quello di porre il quadro orizzontale, applicarvi tante mani di colletta (R. N. 3 della prima parte) quante ne occorrono per saturarlo perfettamente, attendere che secchi, poscia con una spugna, intinta in acqua calda poi spremuta, ritogliere quella porzione di colletta che rimase alla superficie. In tal modo la dissoluzione alcalina, la quale naturalmente non deve rimanere sul quadro più che pochi minuti secondi, non ha il tempo di dissolvere la colletta, e quindi non può penetrare nel dipinto.

Avvertenza.

§ 61. Eccoci alla perfine, dopo un mar di preamboli, giunti al punto di dover entrare definitivamente in materia, e trattare praticamente dei varî casi e modi di pulimento d'ogni qualità di dipinti.

Il nostro allievo sarà forse stato sopraffatto dalla noia nell'udirci premettere tante cose: ma ci giova sperare che sin qui, gli verrà lautamente compensata dal risparmio di altra molta nel tratto avvenire. Imperocchè avendo noi coi paragrafi precedenti, posta una base solida e sicura, su cui potersi appoggiare non avremo più bisogno di rendere, conto ad ogni tratto dei motivi pei quali ammettiamo od escludiamo e proponiamo la tale o tal'altra cosa, potendo il nostro allievo scorgerli da sè stesso nelle fatte premesse.

§ 62. Avendo estratto dai sei autori già nominati l'elenco delle sostanze da essi proposte per pulire i dipinti e toglierne le vernici, nel trattare dei singoli casi cominceremo sempre dal rendere conto delle opinioni loro, per quanto ci sarà fattibile, perchè taluni di essi, per eccesso di brevità, talvolta confonde insieme più cose benchè disparate, e solamente dopo esporremo il parer nostro,

proponendo l'uso di quelle sostanze o pratiche, che reputiamo le più opportune. In tal guisa il lettore, avendo sott'occhio il parere di tutti, potrà agevolmente distinguere il meglio e giudicare della attendibilità o meno delle opinioni d'ognuno, la nostra compresa, giacchè punto non pretendiamo d'imporla a chicchessia, ma solo di esporla.

Pulimento dei sudiciumi semplici.

§ 63. Come già avvertimmo, l'insozzamento più comune è quello cagionato dalla polvere che si depositò sul dipinto, cui si attaccò per effetto dell'umidità dell'atmosfera, la quale si ricondensò sul dipinto stesso. Questo sconcio può considerarsi come il primo gradino della lunga scala costituita dai vari generi di quelle imbratterie che il restauratore è chiamato a levare dai quadri, ed è quindi il più innocuo ed il più facile da togliersi.

§ 64. Il Sig. De Burtin, nell'accennata sua opera, non si occupa di questa specie di pulimento altro che nei quadri non mai stati verniciati, dal che parrebbe potersi dedurre ritenere esso che tutti gli altri debbansi naturalmente pulire nel toglierne la vernice; oltre di che sembra che per sudiciume (*crasse*) intenda qualche cosa di più serio. Ma noi non conveniamo nella massima di dover levare sempre la vernice ai quadri, poichè vedemmo molte volte, tolta questa crosta di polvere, il quadro rifulgere quanto basta senza bisogno di mutargli la vernice, operazione sempre pericolosa ma in modo speciale coi dipinti non molto vecchi, e che in molti casi, anzichè cambiarla, giova meglio il farla rivivere nel modo e per i motivi che indicheremo a suo tempo.

§ 65. Il Mérimée non parla che in complesso del modo di pulire i dipinti: ma vorrebbe che prima d'ogni altra cosa si avesse a saturare d'olio la pittura, attendendo fino

a che questo si sia essicato sino alla resinificazione. Tale sua opinione deriva dall'aver esso veduto alcuni dipinti talmente essicati, che l'acqua bastava a sciuparli. Ma non ci pare che ciò sia sufficiente per impiegar l'olio anche là dove non è necessario, essendo noi in massima nemici capitali delle unzioni non assolutamente necessarie (1). Oltre di che ci sembra, che qualora si dovesse sospendere la operazione del pulimento sino a quando siasi resinificato spontaneamente l'olio che si applica al dipinto, si dovrebbe attendere un po' troppo, giacchè, in via ordinaria, la spontanea resinificazione non ha luogo che in capo a molti e molti anni.

§ 66. Il Déon tratta questo punto insieme a quello della colla, dell'albumina e delle affumicature; e non propone per esso che acqua saponata. — Il Prange fa poco più che esporre un elenco delle sostanze atte a pulire, senza distinguere gran fatto i vari casi. — Il De Sens confonde insieme il pulimento delle lordure ed il toglimento delle vernici. — Ed il Forni non accenna punto a questo caso. Ora esporremo il nostro parere.

§ 67. Come di leggieri si può comprendere questa specie di pasta che nell'accennato caso deturpa il dipinto, essendosi formata per effetto dell'acqua contenuta nell'atmosfera, deve di necessità essere solubile nell'acqua, abbenchè talvolta abbiano contribuito a formarla delle esalazioni di natura grassa, come a cagion d'esempio, quelle delle vivande, ed il fumo delle candele; tanto più se nell'acqua viene disciolta qualche sostanza leggermente alcalina, adoperata tiepida ed aiutata con qualche lieve sfregamento. Quindi, premesso l'esame più sopra indicato (§ 56) incomincerai dal lavare il tuo dipinto con molta diligenza col mezzo di una spugna moderatamente intinta nell'acqua tiepida, onde asportare quella polvere che è super-

(1) Vedi il T. I. § 133, a pag. 122.

ficiale, e che perciò con grande facilità si stacca. Fatto ciò, ed asciugato il dipinto con vecchi pannolini, esaminalo di bel nuovo per discoprire se avvi qualche guasto che presenti dei pericoli, ed ancora se vi rimane del sudiciume e quanto, se questo ti par di natura molle o resistente, ovvero se abbia dell'untuoso, il che ti si paleserà per una certa lucidezza particolare. Se vi son dei guasti, ti comporterai a seconda del bisogno; se le lordure sono d'indole molli, ripeti le lavature tenendo il quadro orizzontale, e rinforzandole con lo spargervi della farina di lupini, la quale, contenendo un principio leggermente alcalino, faciliterà il pulimento completo senza porre a cimento la pittura; e se il sudiciume ti pare untuoso, fa lo stesso, ma invece d'acqua semplice adopera una decozione di radice di saponaria officinale (R. N. 1), la quale pure contiene un principio alcalino poco più attivo di quello dei lupini. Qualora poi questa crosta resiste anche alla saponaria, desisti, asciuga e ungi abbondantemente il quadro con un miscuglio a parti eguali di melassa e fiele bovino, e lascialo in riposo. Ambedue le dette sostanze mantengonsi molli, ed il fiele bovino contiene un principio alcalino analogo a quello della saponaria. Questo adunque, unito all'umido d'entrambe, ammolirà questa crosta in guisa che, sfregandola con un pennello si distaccherà, e tu potrai asportarla lavando la parte con acqua tiepida.

§ 68. In via ordinaria dopo due o tre giorni quegli insudiciamenti cedono. Tu però li osserverai almeno mattina e sera, ed appena t'accorgi che soffregandoli leggermente con un pennello essi cedono, passa immediatamente alle lavature col mezzo di una spugna ed acqua tiepida. E qualora quella crosta non ceda nemmeno in capo a quattro giorni abbenchè vi abbi aggiunto di quel miscuglio nel caso che la prima dose si fosse asciugata, non ostinarti, che ciò sarebbe superfluo, poichè tale resistenza

significa che t'ingannasti nel giudicare quella sporcizia, la quale, anzichè essere una semplice pasta di polvere ed acqua, come la credesti, è una vera crosta consolidata da esalazioni e fumi molto grassi. Asciuga dunque il tuo quadro e preparati ad adottare mezzi più energici a seconda di ciò che ti risulterà da quelle osservazioni che ora potrai far meglio.

Degli insudiciamenti di natura untuosa e duri, e degli affumicamenti.

§ 69. Sotto questa denominazione intendiamo indicare quelle insozzature, che dipendono particolarmente dalle esalazioni untuose e dal fumo delle candele, delle lampade, degli incensi e anche delle legne, specialmente se sono di natura resinosa, oppure dall'essere i dipinti stati di frequente toccati con mani unte o molli di sudore, od in qualsivoglia altra consimile maniera, unti per modo che la polvere ha potuto attaccarsi formando una crosta. Il qual caso, quantunque assai più grave di quello contemplato nel paragrafo precedente, non lo è però tanto, almeno in via ordinaria, quanto quello delle unzioni espressamente date.

§ 70. Nè il Mérimée, nè Prange, nè il De Sens trattano separatamente dei capi qui sopra indicati; ed il Déon non parla che di quei dipinti, che si tennero lungamente appesi nelle cucine esposti ad ogni maniera di fumi e di grasse esalazioni; e mostrasi convinto, dietro esperimenti da lui fatti sopra un quadro di Jeaurat, essere questo un caso disperato, perchè quei fumi penetrarono nei colori e si immedesimarono con essi. Il che per altro a noi sembra non poter avvenire se non quando il dipinto non fu mai verniciato. In fatti a noi riuscì di pulire con tutta facilità il ritratto d'un nostro antenato, mirabilmente dipinto nel 1716 da Frà Vittore Ghislandi,

ed annoverato dal Tassi fra i capolavori di quel brioso ritrattista, il quale era tutto annerito per essere stato molti anni esposto accanto al camino in una camera che era stata ridotta ad uso di cucina.

§ 71. Proseguendo poi, lo stesso autore dice, che in tal casi conviene ricorrere agli alcali *dopo aver precedentemente fatto soggiornare il quadro sotto l'olio per lo spazio di novanta giorni,* e che giova il non compire il pulimento in un sol giorno, perchè coprendo d'olio la parte fra un pulimento e l'aitro si facilita il distacco delle immondizie.

§ 72. Ma noi non conveniamo punto col restauratore parigino, perchè non sappiamo comprendere come per ammollire della fuliggine, sia pur essa mista a sostanze untuose o resinose, possono essere necessari dei lunghi e ripetuti bagni d'olio, il quale d'altronde è da tutti, compreso lo stesso Déon, ritenuto assai nocivo ai dipinti.

§ 73. Il Mérimée, parlando del pulimento in generale, dice d'aver veduto impiegarsi con successo il sapone nero, il quale, come è noto, è assai corrosivo, ma che perciò lo si aveva unito ad una tal quantità d'olio da non poter più avere azione alcuna sulla pittura. Lo si lasciava, esso dice, per più giorni sul quadro, senza che producesse altro effetto fuor quello di ammollire il sudiciume e la vecchia vernice. Questo fatto, la verità del quale ci fu confermata da una lunga esperienza incominciata molto tempo prima che ci pervenisse alle mani l'opera di quell'assennato scrittore, sarà quello che servirà di base ad una gran parte dei nostri suggerimenti intorno al pulimento, abbenchè non possiamo convenire che, per avere un sapone molto mite, sia ragionevole pigliare il più forte e indebolirlo.

§ 74. Il Burtin svolge questo punto nel suo articolo VI, che comincia con le parole: I saponacci e gli alcali occupano qui tutto il primo rango...... *Ma perchè i saponacci hanno l'inconveniente di attaccarsi troppo ai quadri*

e gli alcali secchi quello d'imbarazzare con la varietà delle loro forze e delle loro dosi rispettive (1) si limita a proporre la sola liscivia caustica de' saponaj, ed il Forni se ne occupa nel capitolo LVIII, il quale non accenna che ai quadri offesi dal fumo, mentre il Burtin vi comprende anche l'altro sudiciume. Esso pure così comincia: *I saponi e gli alcali si impiegano spesso dai pratici restauratori per ripulire i quadri ricoperti dal fumo di candela o di camino; ma i saponi avendo la proprietà di attaccare troppo i dipinti, e gli alcali quello di decomporli, così bisogna temperarne l'azione, affinchè i meno esperti possano adoperarli. Diremo prima di tutto della lisciva caustica de' saponaj.....* Quindi traducendo letteralmente il Burtin, insegna a porre dell'acqua in una tazza, poi versarvi a goccia a goccia di quella lisciva fino a che l'acqua divenga viscosa fra le dita.

§ 75. E qui non possiamo astenerci dal far rimarcare, che entrambi quegli autori sono, a parer nostro, meritevoli di censura per avere in un argomento di grandissima importanza parlato in termini troppo inesatti ed oscuri specialmente per chi non è versato nella chimica, ed aver fatto delle distinzioni che non esistono. Il Burtin dice che i saponacci si *attaccano* troppo ai quadri, e che gli *alcali secchi* imbarazzano, per modo che è preferibile la lisciva dei saponaj. Ognuno quindi deve rimaner sorpreso udendo nominare gli alcali ed i saponacci, ben sapendo che i saponi altro non sono che alcali uniti ad un olio o grasso, e più ancora gli alcali secchi; e soltanto riflettendo non essere credibile, che uno scrittore illuminato come il Burtin abbia voluto parlare degli alcali allo stato realmente solido, nel quale stato sono privi d'ogni azione, si perviene a supporre, che per gli alcali secchi abbia in-

(1) *Mais, comme les savonneux ont l'inconvénient de trop s'attacher aux tableaux, et les alcalis secs celui d'embarrasser pour la variété de leur force et de leur dose respective.*

teso le loro dissoluzioni semplici. Questo per altro non è che una induzione che non può correre alla mente di tutti, e che perciò deve essere evitata.

Resta poi sempre l'impossibilità di sapere che cosa abbia inteso indicare col dire che i saponacci si attaccano troppo ai quadri, poichè anche i saponi non ponno agire che per effetto degli alcali, de' quali sono composti, e quindi nel medesimo senso di essi. Il Forni poi sembraci più censurabile perchè, vedendo la oscurità del Burtin, anzichè correggerla, l'ha, con le sue piccole varianti, aumentata. E in verità: ove basa esso la differenza fra alcali e saponi? Come può dire che i saponi *attaccano* troppo, vale a dire corrodono, e che gli alcali decompongono i dipinti? E se ciò fosse, perchè proporre la lisciva dei saponaj, la quale non è altro che una dissoluzione molto concentrata di soda o di potassa, vale a dire di uno dei due alcali i più reattivi?

Gli alcali non decompongono i dipinti, ma dissolvono l'olio che tien legati i colori, ed unisconsi ad esso formando un sapone; ed i saponi fanno precisamente altrettanto, ma in un grado di forza assai minore, poichè quanto è maggiore la quantità di materia grassa che l'alcali ha tratta a sè e saponificata, tanto meno gliene resta su cui poter agire, perchè ogni cosa ha i suoi limiti. Si rifletta alla formazione dei saponi (§ 34 e seguenti) ed al fatto accennato dal Mérimée (§ 73), ed ognuno se ne persuaderà.

§ 76. Il Burtin non suggerisce altro, e solo si estende nell'indicare il modo di valersi di questa lisciva, avvertendo che allorquando si vede che la dissoluzione già portata ad un alto grado di forza non agisce come occorre, la prudenza vuole che, invece di rafforzarla ancora, si faciliti la sua azione con qualche altro mezzo; e propone di spargervi della sabbia quarzosa ben netta, acciò, mediante lo sfregamento, più facilmente si smuova la

crosta del sudiciume, ovvero di far ammollire alquanto la crosta medesima prima d'intraprendere il pulimento, e ciò con l'olio o l'acqua.

§ 77. Anche il Forni suggerisce quasi testualmente la medesima cosa, salvo che adopera le parole seguenti: *Quando vi accorgete che la lavanda usata nel suo più alto grado di forza non facesse l'effetto, prudenza vuole che invece di rinforzarla maggiormente, agevoliate la sua azione con qualche altro mezzo, sia mescolandovi del sal di tartaro, sia un poco di magnesia caustica.*

§ 78. Le avvertenze dei due scrittori a questo proposito variano poco nelle parole, molto nel significato. Imperocchè, mentre non v'ha controsenso alcuno in quelle del Burtin, si può chiedere al Forni come si possa *rinforzare maggiormente* una dissoluzione già portata al suo più alto grado di forza. Al che aggiungiamo, che essendo alcali anche il sal di tartaro e la magnesia caustica, lo aggiungerle alla lisciva ci sembra essere, non un agevolare l'azione sua con qualche altro mezzo, ma un vero tentare di rinforzarla maggiormente, quantunque ben piccolo aiuto sia lecito sperare da essi, essendo entrambi, e la magnesia in modo particolare, alcali di pochissima forza in confronto alla soda ed alla potassa, di cui consta quella lisciva, e ciò tanto più che è quasi impossibile, che senza l'aiuto del calore si possano disciogliere in una dissoluzione già tanto concentrata.

§ 79. Il nostro allievo rimarrà forse meravigliato nel vedere tanta uniformità non solo di idee, ma ben anco di parole, estesa persino agli errori, fra due scrittori così distanti di patria e di epoca (1). Quindi riflettendo che

(1) Il Burtin, medico di professione, nacque a Maestricht nel Belgio l'anno 1743, stampò la sua opera a Bruxelles nel 1808 e morì nel 1818: il Forni era sienese e morì non ancora cinquantenne nel 1867.

di tali uniformità ci converrà rimarcarne più di una ancora, crediamo bene avvertirlo, che il restauratore toscano mostrasi talmente invaghito del medico belga, che ben di rado se ne sa scostare. Egli spinge a tal segno la deferenza per quello scrittore, che la maggior parte delle proprie osservazioni e prescrizioni, abbenchè non lo dica, altro non sono che una più o meno esatta traduzione dell'opera del Burtin. Al che vuolsi arrogere, che allorquando crede necessario aggiungere o mutar qualche cosa, dovendo scostarsi da lui appoggia per lo più al Prange, che ordinariamente traduce del pari. In fatti anche nel caso attuale, essendosi il Burtin limitato alla sola lisciva, ed avendo il Forni voluto progredire nei suggerimenti, passò dall'autore belga al tedesco, proponendo una qualità di sostanze, alcune energiche, altre deboli, ed altre senza alcuna efficacia, come a cagion d'esempio il latte sburrato ed il siero di latte, che sono due acidi in grado minimo, le quali sostanze ci asteniamo dal nominarle per amore di brevità ed anche perchè sono già registrate nell'elenco prodotto al § 17. Solo facciamo osservare, che fra di esse vi è anche l'urina, che reputiamo indegna di essere nemmeno accennata, tanto più che può essere sorrogata dall'ammoniaca. Termina poi esso il suo articolo con le seguenti parole: .... *i mezzi sono infiniti; non si tratta che di bene sceglierli secondo il caso e l'opportunità.* La massima è giustissima: resta però sempre la scelta. Ciò posto, perchè il sig. Forni, restauratore di professione, invece di accennare una inutile, anzi imbarazzante quantità di cose, non ne ha fatto esso medesimo la scelta, proponendo quelle sole che meglio si addicevano al caso indicato in fronte dal suo capitolo?

§ 80. Ora spetta a noi l'arduo compito di esporre il nostro avviso. Cominceremo dal dichiarare, che noi non rifuggiamo, come cert'uni, dall'uso degli alcali, e nemmeno da quello della lisciva dei saponai; ma che non possiamo

approvare il sistema di proporre pei primi i mezzi più energici. Tutti convengono che non potendosi mai avere la certezza assoluta dell'effetto che può produrre un reagente qualsiasi sopra quella schiera infinita e svariatissima d'imbratti, che incontrasi sui quadri, prudenza vuole che s'incominci sempre dai mezzi più miti, rinforzandoli poi gradatamente, oppure variandoli se i miti non valgono.

Perchè dunque invertire questo ordine di idee tanto logico col proporre i mezzi più potenti prima ed i deboli poi?

§ 81. Abbi dunque pronta della colla di farina di frumento o di segale ben cotta, e formata con la decozione di saponaria invece d'acqua pura (R. N. 1 e 2) ed abbi pronta del pari della così detta pomata ammolliente (R. N. 3). Riduci una piccola porzione di entrambe alla densità della panna allungandole con acqua calda, e metti in un vasetto tre parti di colla ed una di pomata, rimescolandole acciò si uniscano bene. Con un pennello di setole fine, grosso quanto un dito, spalmane il dipinto, che terrai orizzontalmente, e per la superficie da dieci a quindici centimetri per ogni lato, e col pennello medesimo va smuovendo o strofinando leggermente. Continua a questo modo per cinque o sei minuti, e quando t'accorgi che quell'impiastro diventa sporco, lavalo con una spugna ed osserva se fece il suo dovere ammollendo la crosta del sudiciume. Se essa si disciolse con eccessiva prontezza, vuol dire che il miscuglio è troppo forte per quel caso, e che perciò dev'essere indebolito con altra colla; se la crosta cedette entro un termine moderato (circa dieci minuti) significa che le dosi sono opportune e che puoi progredire; se cedette sì, ma non perfettamente, converrà ripetere l'operazione, e se rimase ferma ed ostinata, rinforza il miscuglio aumentando la dose della pomata e torna da capo facendovi bene attenzione, e sta certo che vi riuscirai.

§ 82. Quella pomata, come ognuno vede, non è che un sapone debolissimo, o per meglio dire, soda molto satura di materia grassa, per cui, nel mentre non ha più la forza d'intaccare la pittura saponificandone l'olio, ha però la facoltà di ammollire molto; la decozione che entra nella colla agisce molto sulla sporcizia ed è perciò opportunissima per pulire; e la farina ridotta in colla, oltre al giovare essa pure ad ammollire, aiuta il sudiciume a spostarsi, unendosi ad essa di mano in mano che si smuove.

§ 83. Coloro che per ogni nonnulla ricorrono all'alcool, all'olio di tartaro ed ai rimedi più eroici, rideranno certamente in sentirci suggerire cose tanto blande; eppure siamo costretti raccomandare al nostro allievo di essere circospetto anche con esse, e di non aumentare di soverchio, e senza necessità, la dose della pomata. Con l'accennato sistema noi pulimmo perfettamente, senza arrecare loro il minimo danno, la maggior parte dei quadri della nostra raccolta; e perchè uno di essi rappresentante selvaggina morta, era in alcuni punti restìo a lasciarsi pulire, e noi impazienti adoperammo in un punto dello anzidetto miscuglio alquanto carico di pomata, la sporcizia cedette, ma comparvero quell'imbianchimento che i francesi chiamano *chanci*, del quale parleremo a suo tempo, che è spesso l'effetto di reagenti troppo energici e che talvolta è sommamente difficile di far scomparire. Lezione assai salutare, che non abbiamo giammai dimenticata, e che vorremmo imprimere nella mente del nostro allievo.

§ 84. Ma qualche volta non solamente quel miscuglio, ma la pomata adoperata sola non è sufficiente a smuovere quella durissima crosta. Prova allora a rinforzarla con un poco di dissoluzione di soda e di potassa; poscia con dell'alcool. Se vedi che il sudiciume cede, pulisci subito con una spugna intinta nell'acqua, poscia spremuta sì che sia quasi asciutta, ed immediatamente lava con del

cotone intinto nell'acquaragia; e se non cedette ancora, pulisci per bene la parte ed esamina attentamente per discoprire se quella crosta tanto ostinata sia di natura grassa oppure resinosa, onde, per toglierla, tu possa ricorrere a quel mezzo che è più adatto all'uno o all'altro dei due casi, d'entrambi i quali parleremo fra non molto.

§ 85. In qualunque caso poi non pretendere che il quadro divenga bello e pulito nella prima operazione. Anzitutto figgiti bene in mente, che un pulimento, acciò sia lodevole, checchè ne pensano e dicano taluni, non deve mai essere spinto tropp'oltre; in secondo luogo pensa che per ottenere la uniformità è assolutamente indispensabile per il pulimento venga fatto in due riprese, avviandolo prima, e compiendolo poi. Arrestati dunque a tempo, e riservati a compier l'opera alla seconda ripresa, valendoti ora dell'indicato miscuglio, ora della semplice decozione di saponaria, i quali, allorchè la crosta cominciò a smuoversi, divengono assai più attivi, ed ora del rastiatoio, che bene e prudentemente maneggiato è un mezzo eccellente, quantunque spaventasse tanto l'ottimo Sig. De Burtin.

Delle croste durissime prodotte dalle unzioni.

§ 86. Anche di queste non parlano in modo speciale i Sigg. Mérimée, Prange e De Sens, per cui non potremo ripetere la loro opinione.

§ 87. Abbiamo già accennato altrove ad una quantità immensa di quadri, ai quali nei tempi addietro venne applicato dell'olio seccativo, talora per ravvivarne momentaneamente i colori, tale altra acciò servisse loro di vernice, e rimarcammo che così barbara usanza non fu ancora smessa del tutto da chi non ne conosce i perniciosi effetti. Non ci tratteremo qui dunque a discorrere nuova-

mente dei danni di quella usanza, intorno alla quale già tenemmo parola nel § 133 della prima parte di questo Manuale, e di cui dovremo nuovamente intrattenerci allorchè si parlerà del vero restauro. Solo rammenteremo che molti, non contenti dell'olio, adoperarono anche delle sostanze grasse, e specialmente del lardo, sia per vivificare i colori, sia per far disparire quell'imbianchimento che è il prodotto della polvere, e talvolta anche dall'umidità. Mezzi atroci che concorsero a produrre quelle croste tanto dure ed intrattabili, le quali, essendo divenute oscure ed opache, tolgono intieramente alla vista quei colori, che con essi voleansi far brillare.

§ 88. Il Burtin dopo aver detto, che sperimentò indarno tutti quei segreti, che gli venivano suggeriti, e che trovò sui libri, eccettuato il solo raschiatoio, pel quale in tutta la sua opera mostrò d'aver un gran timore, e che non ritrasse altro che danno dall'uso prolungato dell'acqua tanto fredda che calda; l'unico effetto della quale fu di imbianchire i colori a tal punto, che più non riuscì a farli rivivere, dichiara di esser stato abbastanza fortunato, perchè, continuando le proprie esperienze, trovò nell'applicazione del medesimo olio un mezzo di ammollire in guisa tale la crosta de' quadri, da potersi con l'aiuto dell'alcool levare simultaneamente l'olio nuovo e l'antico senza punto nuocere alla pittura. E proseguendo narra come tale esperienza l'abbia fatta contemporaneamente sopra quattro quadri in tavola di sua proprietà diportandosi nel seguente modo: Li collocò (pare) orizzontalmente, e vi applicò in abbondanza dell'olio di linseme, ripetendolo una o due volte ogni giorno in quei luoghi ove era stato assorbito. Il dodicesimo giorno, ed era nel cuor della state, in uno di essi l'olio era divenuto tanto viscido, che il dito vi si attaccava da per tutto. Allora, per ritogliere quell'olio ch'egli vi aveva messo, si valse dell'ottimo spirito di vino; e la *mia sorpresa*, egli dice, *eguagliò la mia gioia*

allorchè vidi nascere sotto le mie dita la vivacità dei colori, e che mi accorsi che l'alcool toglieva l'olio antico insieme col nuovo. E lo stesso risultato l'ottenne anche per altri in capo a pochi dì. Sembra però che egli medesimo dubiti della ragionevolezza e sicurezza di questo sistema, specialmente se la crosta da levarsi è composta di olii grassi o animali, perchè termina col dichiararsi persuaso che, se ci ha mezzo di salvare dei quadri sì mal trattati, dovrebbe essere quello di convertire quelle materie grasse in un sapone col mezzo di un alcali, esportandolo poscia con l'acqua.

§ 89. Il Déon pure suggerisce, come rimedio il più blando da tentarsi in simili casi, di versar sul quadro, posto orizzontalmente, dell'olio più che si può, di esporlo ai raggi solari se nell'estate, ed al caldo del fuoco se nell'inverno, e di lasciarvelo fino a tanto che l'olio antico sdruccioli sotto le dita, segno questo che giunse il momento di levarlo col mezzo del cotone intinto nel solito miscuglio d'alcool e di acquaragia. Potrà, egli dice, utilizzarsi anche il raschiatoio per levare la parte più grossa dell'imbratto; e soggiunge, che allora quando una mite temperatura non era sufficiente, egli adoperò anche l'olio bollente, il quale di *sovente* gli dette de' buoni risultati. Anche l'acqua bollente è da lui ritenuta un eccellente mezzo dal quale ottenne dei risultati inattesi, che per altro egli dubita sieno attribuiti all'aver esso mal giudicate le sostanze che coprivano il dipinto, che è quanto dire essere in sospetto, che esse fossero di natura solubili nell'acqua anzichè grasse. Quindi è d'opinione essere ben fatto l'esperire anche qnesto mezzo, ma raccomanda di star bene all'erta, perchè è assai funesto alle mestiche e pericolosissimo per le imprimiture di gesso. Ho veduto, egli dice, parecchi quadri bizantini, il cui oro, in causa di questa immersione, erasi tutto arricciato. Termina poi col dire, che si può distruggere quelle croste

anche con gli alcali, ma che questo mezzo è assai pericoloso entro mani inesperte, e che reclama l'attenzione la più incessante e le più minuziose precauzioni.

§ 90. E il sig. Ulisse Forni che ne dice nel suo recente Manuale? L'abbiamo già preveduto al § 79. Copia da capo a fondo l'articolo del Burtin, del quale abbiamo or ora reso conto, traducendolo spesso alla lettera, ed includendovi persino alcune cose, che se potevano essere tollerate sessant'anni or sono nella bocca di uno straniero, non lo ponno assolutamente più essere oggidì, e molto meno in quella d'un restauratore italiano. L'unica variazione ch'egli vi faccia è quella di dire *acqua maestra*, invece di dire semplicemente acqua come mezzo usato contro codesti intonachi, e l'unica aggiunta è il proporre come mezzo il più semplice, e attivo al tempo stesso, di coprire la superficie del quadro con la polvere di steatite o pietra da sarti, detta in Firenze polvere di micio, poichè, rinnovando più volte la polvere, si digrassa in gran parte il dipinto superficialmente, non mai sino a tutta la spessezza della sua imprimitura. La quale aggiunta darebbe a credere che, allorquando ve la fece, più non si ricordasse di che cosa stava trattando. Imperocchè qui non si discorre del modo di sgrassare alcuna superficie, dipinta o no, e molto meno poi di penetrare fino a tutta la spessezza della sua imprimitura (cosa naturalmente impossibile da ottenersi col solo sovrapporre una polvere che non ha altra facoltà fuor quella di assorbire), ma bensì di ammollire ed asportare una crosta aridissima e dura, senza arrecar danno a quella pittura cui tenacemente aderisce.

§ 91. Ma per buona sorte questo mezzo suggerito dal Forni, se non può giovare, non può nuocere in nessun caso, ed in mano di chicchessia, mentre quello che adoperava il Nestore dei restauratori italiani, il celebre Prof. Giuseppe Guizzardi bolognese, era tale da far rabbrivi-

dire. Poneva egli il suo quadro orizzontale, e con della creta vi formava tutt'attorno una specie di argine alto un dito, e costrutto in modo che non potesse scolarne un liquido. Vi versava allora dell'ottimo alcool, poi vi dava fuoco: e con un panno bagnato disteso fra le mani stava osservando l'effetto di quella fiamma: e quando, a suo avviso, era giunto il momento opportuno, d'un subito vi stendeva sopra quel panno spegnendo immediatamente il fuoco.

Il calor della fiamma, specialmente quando l'alcool era arso quasi tutto, *cuocendo* quella crosta, la ammolliva in modo, che col cotone intinto d'acquaragia ed alcool si poteva levare assai facilmente. Egli ci assicurò più volte, che ne traeva grandissimo profitto, che i suoi allievi continuarono sempre a prevalersene. Noi però, non ostante le assicurazioni di quel grande artista, non ci siamo arrischiati giammai a tentare una operazione che sembravaci tanto pericolosa, e molto meno a suggerirla altrui. Ma finalmente essendo stati messi alla disperazione da una vernice oleosa, che probabilmente era d'ambra, la quale pareva si prendesse giuoco dei mezzi i più energici, ci decidemmo a tentare anche il fuoco col sistema Guizzardi; e con nostra meraviglia, non solo ne ebbimo un esito felicissimo, ma sembraci anche d'aver trovato un criterio sicuro per conoscere il vero momento, nel quale devesi estinguere il fuoco, eliminando così ogni pericolo di abbrustolirvi il dipinto. Ne riparleremo fra non molto.

§ 92. Come abbiamo veduto, il Déon ci dice di aver talvolta ottenuto dei buoni risultati dalla applicazione dell'olio bollente. Combinando adunque questo fatto con quello del processo Guizzardi testè accennato, col modo suggerito dallo stesso Déon per levare la verniee di copale, che sempre è diluita con l'olio cotto, e con una osservazione che ci occorse più volte di fare, quella cioè che i grassi e gli olii più vecchi e più induriti, allorchè

sono sottoposti ad un'alta temperatura, si ammolliscono al punto di diventare talvolta scorrevoli, cosa che vedemmo più volte abbruciando dei legni stati unti alcuni secoli addietro, ci sembra che si possa ricavarne per conseguenza la massima, che il forte calore sia uno dei mezzi i più efficaci per ammollire quelle croste, delle quali ora è parola, e che i due sistemi, Déon e Guizzardi, non variino che nei mezzi per conseguire il necessario calore. Quindi, abbenchè noi siamo nemicissimi di applicare olio ai dipinti, ci sembra che debbasi dare la preferenza a quello del Déon, vale a dire all'olio bollente, primo perchè assai meno pericoloso, secondo perchè è più facilmente applicabile ad ogni dimensione, mentre l'altro assai difficilmente si può attuare, allorchè il quadro eccede una mediocre grandezza. Riteniamo però che dovrebbe riuscire utilissimo l'esporre in prima il quadro ai raggi del sole ardente ed il mantenervelo anche durante la operazione, affinchè l'olio non venendo a contatto con un corpo freddo, conservi più a lungo l'alta sua temperatura.

§ 93. Ma, quantunque il metodo Déon sia, a parer nostro, preferibile al Guizzardi, pur non di meno non siamo d'avviso sia nemmeno esso quello che un prudente restauratore deve prescegliere. Dal complesso delle opinioni or ora riportate, e di quelle d'altri scrittori, non meno che dalle informazioni da noi assunte presso molti pratici rispettabilissimi, sembraci risultare che, nel caso di cui trattasi, convenga seguire la regola dei medici allopatici, i quali dicono che *contraria contrariis curare debentur*, il che corrisponde all'antico proverbio di *un chiodo scaccia l'altro*. Non v'ha che dire: pare proprio provato che per ammollire una crosta grassa ed oleosa bisogna ricorrere ai grassi ed agli olii. È vero che il sig. T. Lejeune dice: *Il solo caso nel quale l'olio può servire ad ammollire il sudiciume è quando il quadro non fu mai verniciato: ma perchè impiegarlo se un'acqua mielata basta ad ottenere*

il medesimo risultato senza aver a temere il menomo inconveniente? Ma conviene ricordarsi che quell'autore sfiora appena superficialmente, e di passaggio, l'argomento del pulimento, e che non accenna nemmeno al caso delle durissime croste, in rapporto alle quali il Déon dubita, che allorquando ottenne dall'acqua calda degli effetti inattesi, sia stato allorchè erasi ingannato nel giudicare la natura dell'imbratto; e che lo stesso Déon ci avverte, in aperta opposizione al Lejeune, che quello dell'acqua bollente è un sistema sommamente nocivo e pericoloso. Dal che sembra potersi dedurre, che il Lejeune intende parlare di quei sudiciumi semplici, pei quali suggerimmo la decozione di saponaria, certamente non meno attiva dell'acqua mielata.

§ 94. Anche il Prange racconta di aver fatto polverizzare perfettamente la vernice di copale, che ricopriva un suo quadro, gettandolo, adirato, entro una caldaia d'acqua bollente e lasciandovelo fino a tanto che taluno lo estrasse. Ma chi potrà suggerire simili stravaganze, chi potrà aver fiducia in un professore, il quale confessa, che soltanto dopo levata la vernice s'accorse, che quel dipinto era eseguito sopra una carta incollata alla tela?

§ 95. Combinando adunque, per quanto è possibile, le opinioni degli scrittori e dei pratici, e tenuto gran conto di ciò che riferisce il Mérimée intorno all'effetto del sapone molto allungato con l'olio, il quale, con quel poco alcali che contiene, deve necessariamente agevolare l'azione ammolliente dei grassi e degli olii, de' quali è composto, a noi sembra che il sistema a tutti preferibile nel caso attuale sia quello notissimo in Lombardia, meno poche e leggiere varianti, che noi adottiamo già da molti anni e dal quale, al pari che moltissimi restauratori amici nostri, ottenemmo sempre felicissimi risultati. Eccolo:

§ 96. Prima di tutto ungi assai moderatamente il tuo quadro con olio di lino, ed attendi parecchi giorni acciò

quell'olio predisponga la crosta a cedere, ma non tanto che l'olio si essichi; anzi se ti accorgi che cominci a seccare, o sollecita la operazione, o ripeti una leggerissima unzione. Spalmato poscia abbondantemente di pomata ammolliente (R. N. 3), la quale, come vedemmo, non è altro che un sapone a base di soda molto allungato, e assai meno offensivo di quello accennato dal Mérimée, che era a base di potassa, dopo non molti minuti con una piccola spugna puliscine un pezzetto, per vedere se mai l'azione fosse già incominciata, perchè l'uso degli alcali è di un effetto sempre incerto, incertissimo poi quello degli alcali deboli, dipendente il loro effetto dalla qualità del sudiciume. In fatti, mentre questa pomata non agisce sopra un quadro che in capo a dieci o dodici giorni, opera sopra un altro talvolta in meno di altrettanti minuti. Ciò per altro sia detto pel solo caso, che questa operazione la si intraprenda addirittura, senza aver prima esperite quelle pratiche, delle quali parlammo ai §§ 67, 81, 84. Se t'accorgi che la crosta sia ammollita quanto basta, leva la pomata nel modo già detto, e togli la crosta col cotone intinto nella mista (1) e se non cedette attendi ancora, indi prova di nuovo, poichè non havvi alcun mezzo di prevedere l'effetto. Noi abbiamo veduto delle croste, che sembravano durissime, cedere in capo ad una mezz'ora, ed altre che lo parevano assai meno, esigere invece un paio di settimane. Ma con questo sistema, purchè si abbia pazienza, qualunque crosta deve cedere. Bada però che qualora fossi costretto ad aspettare, dovrai rimescolare tutta quella pomata due o tre volte ogni giorno, aggiungendone di nuova se ti parrà conveniente, nel qual modo ti accorgerai se per avventura agisce in un luogo sì e nell'altro no, cosa che talvolta succede. Nel qual caso

(1) Ripetiamo che per mista intendiamo un miscuglio di alcool ed acquaragia.

dovrai pulire tutto, rinnovando poi l'unzione in quei punti ove non cedette.

§ 97. Alcuni, dopo avere atteso alcuni giorni, ritolgono la pomata e forzano la crosta a cedere strofinandola con una mistura d'acquaragia, alcool ed olio di tartaro, carica specialmente d'alcool rettificato. Ma noi non ne conveniamo, perchè quel miscuglio, smossa che abbia la crosta, viene di necessità a contatto del dipinto, il quale deve soffrirne. Viceversa siam d'avviso, che nel caso di una crosta estremamente dura, a formar la quale possono esser concorse anche delle sostanze resinose, sia miglior consiglio sostituire la pomata corrosiva (R. N. 5) alla ammolliente, la quale, riposando chetamente sopra la crosta, potrà, in forza della potassa caustica, ammollirla e saponificarla anche nel caso che sia di natura resinosa, perchè la potassa caustica disgrega anche la resina; e ciò senza offendere la pittura, perchè l'azione sua, mancando l'aiuto del calore, sarà lenta, e la crosta stessa difenderà il dipinto.

§ 98. Altri invece, più frettolosi ancora, assalgono quelle croste addirittura con gli alcali, e precisamente con la lisciva de' saponai, che ordinariamente è di soda, e spesso caustica, ovvero col così detto olio di tartaro (R. N. 4), il quale altro non è che una dissoluzione di potassa concentratissima; e fra questi ve n'ha taluno, pochissimi però, che lo fanno senza pregiudicare visibilmente il dipinto, anche trascurando quelle precauzioni che indicammo al § 59 come necessarie. Ma questi tali sono gente più da ammirare che da imitare, anche volendo ammettere che non arrechino danno al dipinto, cosa della quale ci teniamo in diritto di dubitarne, perchè ci vuole un tale occhio, e una tale prontezza e sicurezza, che sono unicamente il frutto della pratica e dell'esercizio. E per acquistarle queste doti indispensabili, come si fa?... Si scorticano quadri a dozzine, finchè si riesce a trovarvi, come suol dirsi, la chiave e conseguire la necessaria sicurezza. Per-

metti adunque, o allievo nostro dilettissimo, che ti raccomandiamo anco una volta di essere paziente, e d'andare adagio, essendo assai meglio perdere alcune ore, ed anche alcune giornate, piuttosto che alcuni quadri. E in relazione al dubbio che facciamo testè espresso, facciamo osservare essere un fatto positivo ed innegabile, che i colori di quei quadri, che furon puliti cogli alcali puri, quasi sempre acquistano un certo che di duro, di arido, di gretto, che prima non avevano, il quale produce un pessimo effetto e scema di molto il merito dell'opera.

§ 99. Questo sgradevole effetto è rimarcato da tutti gli intelligenti, ma nessuno ce ne seppe addurre la ragione. Riflettendovi però bene, ci sembra d'aver trovata, e crediamo che sia una molto analoga, benchè in ragione inversa, a quella, per la quale l'oro e l'argento, immersi nell'acido solforico diluito con acqua e riscaldato, acquistano quella tinta sì vaga. Tutti i restauratori sanno, che dopo aversi pulito un quadro ad olio con alcali alquanto forte o con dello spirito di vino rettificato, per quanto venga poscia diligentemente lavato, allorchè è asciutto appare coperto da una imbianchitura, che il più delle volte copre e nasconde del tutto il dipinto, la quale scompare bagnandola con acquaragia, e più facilmente se ad essa vengano aggiunte alcune goccie d'olio di noci o di linseme. Questo fatto indica dunque che la superficie del dipinto subì un'alterazione, ed il mantenere anche in appresso una aridità e durezza dimostra, che i lavacri e le unzioni non sono sufficienti a togliere intieramente l'alterazione stessa. Ciò ritenuto, ecco in qual maniera noi spieghiamo la causa di tale effetto. Nei metalli l'effetto di apparire nella loro purezza si sa che proviene dalle facoltà che hanno gli acidi di intaccare e corrodere di preferenza i metalli meno nobili, per cui nell'argento, avanti di attaccar questo, corrodono il rame, che vi è sempre frammisto; e nell'oro distruggono il rame e l'argento ad

esso stato unito per formar la lega, poichè oro e argento puro non si adopera mai, non prestandosi bene alla lavorazione. Di maniera che la superficie sia dell'argento, sia dell'oro stati posti nel bagno acido appaiono bellissime, perchè all'occhio non si presentano che i soli atomi d'argento od oro puro. Nei dipinti ad olio la cosa succede tutto all'opposto. In essi la lega è formata dai colori e dall'olio, il quale, prima che fosse toccato dall'alcali, era lucido e trasparente, e donava alla pittura quel brio che chiamasi smalto: ma quando venne a contatto con l'alcali si saponificò, perdendo tutta la sua trasparenza. Perciò presentandosi esso pure alterato frammezzo alle molecole dei colori, con la sua opacità e tinta inopportuna, toglie al complesso della pittura quella vaghezza e quell'armonia d'intonazione che aveva prima. La diversità poi che passa fra la imbianchitura quasi totale, ma passeggiera, di sopra accennata, l'aridezza della quale ora trattiamo, e quel terribile imbianchimento che i Francesi chiamano *chanci*, di cui terremo parola a suo luogo, non è che di grado, poichè mentre nel *chanci* l'olio fu saponificato sino ad una notevole profondità, ed al punto di diventar bianco, nell'aridezza fu saponificato assai meno ed a poca profondità, e nel sopraindicato imbianchimento passaggero, l'alcali non attaccò la sua superficie. Ed allorquando tali effetti accadono in seguito all'uso dell'alcool, convien dire che l'olio contenesse qualche dose di vernice, e si fosse già resinificato, e che l'alcool abbia scomposto, generando anche sopra di lui quegli effetti, che produce sulle vernici.

§ 100. Poc'anzi abbiamo detto che qualunque crosta deve cedere alla efficacia della pomata. Infatti così può dirsi, specialmente se alla pomata ammolliente si sostituirà la corrosiva, poichè quelle pochissime croste, che si mantengono ribelli, appartengono più alla schiera delle vernici dure, che a quelle delle sostanze grasse consolidate. In

qualunque caso poi allorchè con la pomata riuscisti a smuovere quella crosta che intendi levare, non pretendere che essa ceda ovunque e nel medesimo grado, specialmente se il dipinto non fu in origine verniciato, poichè in allora esso presenta delle notabili diversità ad ogni variar di colore. Quindi tolta quella crosta nella massima parte, pulisci tutto il dipinto, acciò si possa veder bene, indi ripassalo a parte a parte, alternando, a seconda del bisogno, la pomata, ora sola, ora mista alla colla, applicandola e surmovendola col pennello od il cotone inzuppato nella mista, e ripulendo sempre con acquaragia, in cui sia stato posto un duodecimo circa di olio di noci o di linseme.

Termina poi l'operazione del pulimento valendoti del raschiatoio, talora per ismuovere i pezzi di crosta che rimangono, onde sieno più facilmente tolti dalla mista, tale altra levando con esso i piccoli rimasugli di sporcizia. Non dimenticare però, anche in questo caso, che il soverchio pulire nuoce immensamente. E per tua norma sappi che i colori, che con maggiore facilità vengono intaccati, sia dagli alcali, sia dall'alcool, sono quelli di natura bituminosa, e più di tutti neri ed i bruni minerali, come, a cagion d'esempio, quelli denominati neri e bruni di Cassel e di Colonia, poscia le terre gialle, e di preferenza le oscure. Viceversa l'oltremare e le lacche rosse resistono moltissimo.

Metodo Guizzardi
per ammollire col fuoco le croste e le vernici dure.

§ 101. Più sopra abbiamo accennato al metodo Guizzardi per ammollire col fuoco quelle croste e quelle vernici che si mostrano restie agli altri mezzi più blandi; ed abbiamo soggiunto, che ci parve di aver trovato un criterio per conoscere il momento opportuno di spegnere il fuoco.

Eccoti dunque il metodo, col quale ti devi regolare nei pochissimi casi, nei quali sarai costretto a ricorrere a questo terribile mezzo, che costituisce il punto culminante di quanti se ne ponno adoperare sopra i dipinti. La qual cosa significa che, se è lecito di farne uso, non lo è del pari l'abusarne, vale a dire il ricorrervi senza una assoluta necessità.

§ 102. Comincia dal dare al tuo quadro un paio di mani di birra o di colletta, onde chiuderne i pori e le fessure in guisa, che l'alcool non possa essere assorbito; e se il quadro è in tela, e non ben piano, staccalo dal telaio e stiralo col ferro caldo nel modo già additato, poi ripetivi un'altra mano di colletta. Allorchè questa è secca, detergine diligentemente la superficie col mezzo di una spugna intrisa nell'acqua calda e poi spremuta, o d'un pannolino asciutto, onde non ismuovere la colla che chiude le fessure. Attendi che il tutto sia ben secco, poscia colloca il quadro orizzontalmente, versavi dell'ottimo alcool in abbondanza sì, ma non tanto che possa colare alle estremità del quadro, e fallo scorrere, se ve n'è di bisogno, con un pennello, in modo che tutto il dipinto ne sia coperto. Tieni pronto un pannolino alquanto più grande del quadro stato immerso nell'acqua calda, poi leggermente spremuto, appicca il fuoco all'alcool, e col pannolino bagnato disteso fra le mani sta osservando che cosa avviene. Per un pezzo non ti accorgerai di nulla: ma quando il liquido si avvicina alla fine, vedrai che la crosta sta in ebollizione. Questo è il momento decisivo. Stendi dunque il panno bagnato sopra il dipinto senza perdere un nomento, il quale estinguerà d'un tratto l'incendio. Ritoglilo tosto, e con del cotone abbondantemente inzuppato della solita mista, che sarà bene sia stata alquanto riscaldata, ripassa con prontezza tutto il dipinto. Gran parte dell'antica crosta cederà subito, ed il rimanente, perchè si sarà ammollita, cederà esso pure in seguito alle solite fregagioni

con la mista. Generalmente parlando, con questo sistema si ripulisce tutto il quadro senza bisogno di ripetere la operazione: tuttavia succede talvolta che in alcuni punti la crosta si mantiene salda. Ciò significa che in quei luoghi, o la crosta era più grossa che altrove, per cui il calore non la investì quanto era necessario perchè si fondesse, ovvero che ivi l'alcool, a cagione di qualche depressione, era più abbondante, cosìcchè la fiamma non si avvicinò tanto alla crosta da farla squagliare. In tal caso, asciutto che sia il tutto, potrai rimettere col pennello dell'alcool parzialmente dove rimase della crosta, ripetendo per questi punti l'operazione. Non v'ha dubbio: questo sistema ha dell'infernale, ma lo ripetiamo, dovemmo assolutamente convincerci che, impiegato con la debita circospezione può rendere servigi meravigliosi, tanto contro quelle croste delle quali ora si ragiona, quanto per vincere certe vecchie vernici oleose, nelle quali entrano la copale ed il succino, che sono uno dei tormenti dei poveri restauratori. Un nostro amico, dietro nostro consiglio, tolse non ha guari con questo sistema una durissima vernice, che si faceva beffe persino della potassa caustica, da un quadro dipinto ad olio sulla carta, senza che la pittura ne rimanesse offesa.

Delle croste più sottili e meno dure cagionate naturalmente dall'olio.

§ 103. Nessuno degli autori da noi consultati si occupa di questa specie di deturpamento dei dipinti, il quale altronde è così frequente, e che ben di sovente riscontrasi anche sopra quadri di data non lontana. Molte volte l'olio esuberante dei colori, specialmente se il pittore ha l'abitndine di ritornare più fiate sul proprio lavoro, o di adoperar colori molto liquidi, non potendo venire assorbito dalle mestiche oleose sulle quali riposa, si porta alla su-

perficie e vi si condensa ed indurisce, formando una crosta sottile sì, ma soda, che ben presto ingiallisce e diventa opaca. Il quale inconveniente accade eziandio allorchè un dipinto, anche pulito, venne unto con olio fisso. Orbene a togliere quella crosta e ridonare ai colori il loro brio naturale, nulla giova meglio di quella specie di liscivia, che in Lombardia è conosciuta sotto il nome di acquetta Lechi.

§ 104. Al § 31, parlando di essa e del così detto allume di feccia del quale è composta, abbiamo detto esser questo un carbonato di potassa, e quindi una semplice dissoluzione di potassa anche quell'acqua. Ora però dobbiamo soggiungere un'avvertenza. È notissimo che la chimica, abbenchè abbia fatto progressi grandissimi, e ci sveli i componenti di una immensa quantità di sostanze, pure non giunse ancora a marcare certe piccole diversità, che talvolta esistono fra due sostanze in apparenza identiche. Questi segreti della natura riscontransi assai di frequente in medicina, e perchè non si ponno altrimenti definire, soglionsi chiamare *facoltà elettive.* Convien adunque dire che qualche cosa di simile vi sia anche a riguardo di quella potassa, che ottiensi dalla combustione della feccia del vino (1), perchè è un fatto positivo, che al restauratore, ed anche al tintore, produce effetti diversi da quelli della potassa estratta dalle ceneri di legni.

§ 105. La ricetta (n. 9) che l'ora defunto Generale Conte Teodoro Lechi bresciano ci ha gentilmente comunicata, or son molt'anni, per formare questa dissoluzione, che prese il nome della sua famiglia, che sola ne posse-

---

(1) Le ceneri provenienti dalla combustione del tartaro delle botti, chiamasi in Francia *cendres gravelées;* ed i restauratori se ne valgono pel pulimento dei dipinti, formandone una dissoluzione composta di una parte di esse, e tre di potassa comune. Il qual fatto concorre a confermare la nostra proposizione.

deva il segreto, porta tutta la impronta dell'empirismo dominante all'epoca in cui fu trovata: pur nondimeno, anche lasciate in disparte le capricciose e minime aggiunte del sapon nero e del fiele bovino, che si coagula e precipita al fondo, non v'ha dubbio che produce sui dipinti un effetto particolare e diverso da quello della potassa comune e della caustica; ed è perciò che noi consigliamo di valersi di essa nel caso attuale.

§ 106. Due sono le proprietà che distinguono la dissoluzione di allume di feccia da quelle delle altre qualità di potassa. La prima si è che, mentre la potassa comune, è molto più la caustica, intacca anche le resine, e quindi le vernici che sono sui quadri, l'allume di feccia le rispetta. L'altra è che la dissoluzione di questa, invece di saponificare l'olio, come fa la potassa, si limita a discioglierlo ed a ridonargli un certo grado di fluidità. Infatti, se tu versi sul medesimo quadro in un luogo della dissoluzione di potassa, ed in un altro di quella d'allume, vedi la prima non produrre da principio alcun palese effetto, poi imbianchire; e la seconda invece far nascere una quantità di piccole bollicine, che staccandosi dal dipinto si portano alla superficie, la quale copresi d'uno strato d'olio di color giallognolo oscuro,

§ 107. Quando il General Lechi palesò la sua ricetta, avendosi veduti i mirabili effetti prodotti da essa sopra alcuni dipinti, montò in tal voga, che più in Milano non si restaurava un quadro senza applicarvi l'acquetta. Ma anche a quegli esagerati avvenne ciò che suole accadere sempre a chiunque non s'attenga alle regole della prudenza, e varchi i limiti della moderazione. Non facevano essi distinzione alcuna fra dipinto e dipinto, nè si curavano di ben osservare se fosse o meno il caso di far uso di quella dissoluzione. Ponevano il quadro orizzontalmente e vi versavano sopra in gran copia la dissoluzione stessa; e quando vedevano che la superficie del liquido era tutta

coperta d'olio, vi gettavano dell'acqua in gran quantità, affinchè facesse cessare l'azione dissolvente. Ma quel corrosivo aveva intanto intaccato il dipinto in modo ineguale, perchè tutti i dissolventi agiscono di preferenza sopra alcuni colori più che sugli altri, di maniera che in alcuni luoghi l'alcali aveva disciolto non solamente l'olio della crosta, ma anche quello della pittura, e l'acqua versatavi, prima di far cessare l'azione dissolvente dell'alcali, la aumentava, producendo quella specie di effervescenza, della quale parlossi al § 58 e seguenti. Per tal modo il dipinto ne soffriva assai, poichè era quasi sempre sciupato in qualche punto, o per lo meno spogliato delle ultime preziose velature, e quindi perdeva tutta la sua pastosità, ed appariva duro, secco, arsiccio, nè più vi era modo di redimerlo.

§ 108. Il male era troppo grave e palese perchè non fosse avvertito. Che cosa fecero dunque i restauratori milanesi? Smisero del tutto l'uso di quella dissoluzione, quasichè i succitati perniciosi effetti derivassero da lei anzichè dal vizioso modo di farne uso. Ma se tu sarai moderato e prudente e ti conformerai a quelle norme, che stiamo per additarti, suggeriteci da una lunga esperienza, puoi tenerti sicuro, che dall'uso di quell'acqua otterrai dei risultati felicissimi scevri da ogni pericolo, semprechè non te ne serva che pel caso, di cui ora trattasi, vale a dire di quella sottile crosta giallognola, che produce generalmente l'esuberanza dell'olio.

§ 109. Se ben te ne ricordi abbiamo detto, che una delle proprietà della dissoluzione d'allume di feccia è quella di non intaccare le vernici. Comincia dunque dal ripulire diligentemente il tuo quadro, e dal toglierne onninamente la vernice con quello fra i mezzi, de' quali tratteremo fra poco, che meglio ti parrà adattato al caso. Poscia con un pennello alquanto grosso, ma morbido, distendi sopra il dipinto, posto orizzontale, la dissoluzione

d'allume alquanto abbondante, ma non sopra tutto il quadro, bensì a pezzi, avendo cura di secondare il disegno, vale a dire il profilo di una testa, d'un abito e simili, agendo con prestezza, ed evitando che il liquido scorra oltre il confine da te stabilito, e procurando di non bagnare simultaneamente due tinte diverse, come sarebbero un abito azzurro ed uno giallo. Osserva attentamente l'effetto che produce quell'acqua. Se le bollicine son frequenti e l'olio monta alla superficie in abbondanza, significa che la dissoluzione agisce bene, e perciò non conviene molestarla: ma se le bollicine sono scarse, e quindi anche l'olio vuol dire che l'acquetta agisce con difficoltà, per cui converrà facilitarne l'azione smuovendola dolcemente col pennello. Sta quindi in attenzione, ma bada bene che in ogni caso l'aspettare dovrà essere misurato a minuti secondi; poichè pochi di essi ponno decidere della perfetta conservazione del quadro. Quindi nel primo caso, cioè quando la dissoluzione agisce bene, non dovrai attendere più di dieci in quindici secondi, nè più di venti in venticinque nel secondo. Anzi, poichè questa dissoluzione agisce di preferenza sopra alcuni colori più che sopra altri, ed assai spesso una tinta incomincia con un colore, poi passa ad un altro, senza che vi sia un limite marcato, ed altronde questa operazione si può ripetere quante volte piace, sarà prudentissima cosa il farla cessare presto, salvo al ripeterla se e dove occorra. Giunto poi il momento opportuno leva quella dissoluzione col mezzo di carta asciugante molto morbida o di vecchie pezzuole di cotone, ed immediatamente innonda la parte operata con acquaragia, cui sia stato aggiunto un ottavo d'olio di noci, onde elidere la facoltà dissolvente dell'alcali. Asciuga di nuovo e rilava con acquaragia pura, onde togliere il poco olio ch'era nella prima lavanda, valendoti sempre di un piumaccio di cotone ed adoperandolo con molta leggerezza.

§ 100. Compiuta tale operazione in un punto, passa ad

un altro, ripetendo le medesime cose: ma pon mente che la dissoluzione non deve trascorrere sopra le parti già operate. Dovrai quindi attendere che il primo pezzo sia perfettamente asciutto, prima d'incominciare l'operazione col suo vicino, oppure dovrai scegliere un pezzo da esso discosto, riservandoti poi ad operare sulle parti intermedie quando le circostanti saranno ben asciutte. In questo modo sei certo di non arrecar danno, potendo regolarti a seconda dei casi, ed essendo anche in tua facoltà d'agire con maggior forza con quei colori, che meglio sopportano tale operazione, ed anche di ripeterla, se e dove credi opportuno. Operando in simil guisa, più d'una volta riuscimmo a ridonare il massimo brìo a dei dipinti sommamente ingialiti e resi opachi, benchè fossero non molto antichi, e ciò senza arrecar loro il minimo nocumento, quantunque taluno di essi fosse di genere finitissimo. E per tua norma avverti, che anche quest'alcali agisce di preferenza sui colori di natura bituninosa, come i bruni di Colonia e di Cassel, i neri in generale e le terre gialle: e viceversa che i colori che meglio resistongli sono il verderame, l'oltremare e le lacche rosse. Sappiti dunque regolare.

Dell'annerimento dei verdi nei quadri antichi.

§ 111. Altro fenomeno, che da nessuno degli autori a noi noti viene accennato, è quell'esaurimento che sopravviene alle tinte verdi in moltissimi quadri antichi, le quali diventano quasi perfettamente nere, e si mantengono tali anche dopo il pulimento, in qualsiasi modo effettuato. E ciò che in questo fenomeno merita maggiore attenzione, è che esso non succede a tutti i dipinti della medesima epoca, nè a tutte le tinte verdi; e che si presenta indistintamente tanto sui quadri ad olio come su quelli a tempera, purchè sieno antichi, vale a dire anteriori al secolo XVII.

§ 112. Avendo noi fatto attenzione a tali particolarità, e visto risultare da esse, che quel fenomeno non può derivare dal sistema di dipingere, pensammo che provenir debba dalla natura del colore adoperato; ed avendolo perciò esaminato attentamente, trovammo che quelle tinte così annerite hanno per base il verderame. Infatti, nel mentre gli scrittori moderni escludono assolutamente quel colore dalla tavolozza del pittore, perchè la esperienza ci dimostrò che sempre cresce di tono e tende ad annerire, i trattatisti antichi, non escluso Leonardo da Vinci, lo pongono nella lista dei colori da adoperarsi, e si sa positivamente che adoperavanlo i pittori antichi, e che nel secol d'oro se ne fece grand'uso.

§ 113. Anche per questo malanno per altro havvi il suo rimedio. Quella medesima potassa, che si facilmente guasta e distrugge le altre tinte, rispetta il verderame, per modo che si può arrischiare ad usarne sopra di lui con una certa libertà; e la potassa istessa è quella che fa scomparire quello sconcio.

§ 114. Quando adunque trovi nei quadri, a te affidati, dei verdi che anneriscono, comincia dal ripassare quei pezzi con l'alcool, onde toglierne ogni resto di vernice, la quale impedirebbe alla potassa di agire equabilmente. Poscia con un pennello ponivi della dissoluzione di potassa (R. N. 4) alquanto allungata, e pochi minuti secondi dopo averla lavata nel modo più volte indicato, osserva l'effetto che ne ottenesti, continuando a questo modo fino a che il pezzo, sul quale lavori, da nero ritornò verde ed intonato col rimanente del quadro. Non dimenticare per altro, che con la potassa non si scherza, e perciò va molto circospetto, incominciando con una dissoluzione molto allungata: non pretendendo troppo e sapendoti al caso accontentare a tempo. Imperciocchè, quantunque in via ordinaria questo sistema produca ottimi effetti, pure alcune volte si ponno prendere degli abbagli ed essere

traditi. Usa poi tutta l'attenzione acciò le tue bagnature non oltrepassino i confini, sciupando quelle tinte circostanti che non reggono alla potassa. E per meglio garantirti contro un tale inconveniente, attendi che la parte asciughi prima di ripetere le bagnature, affinchè la tua dissoluzione favorita dall'umido non trascorra. Qualche volta, invece della potassa comune giova quella dissoluzione d'allume di feccia, della quale parlammo or ora.

Del così detto Beverone ed altri consimili imbratti.

§ 115. In Lombardia, sotto il nome di *beverone*, intendesi un empiastro composto d'olio cotto con litargiri, grasso animale e, pare, anche qualche sostanza resinosa o bituminosa, che verso la metà del secolo ultimo decorso era montato in gran voga, e che veniva applicato caldo al tergo dei dipinti. Esso, penetrando attraverso alla mestica ed alla pittura, ridava un brìo straordinario a quei colori che si erano offuscati, cosicchè parevano ringiovaniti; e fu perciò che venne fatalmente applicato ad una immensa quantità di quadri, i quali in appresso annerirono smisuratamente, e divennero aridi e duri e quasi affatto inflessibili.

§ 116. Ebbimo già a parlare di questo caso al § 239 della prima parte di quest'opera, quando trattossi del modo di foderare quelle tele alle quali era stato applicato : ma appunto perciò non ce ne siamo allora occupati più di quanto fosse strettamente necessario per quella operazione. Ora invece dovremo diffonderci alquanto di più, perchè trattasi di diminuire almeno, non potendosi togliere del tutto, i tristi effetti da lui prodotti.

§ 117. Anche di questo genere d'imbratti, che pur sì di frequente incontrasi fra di noi, non fanno menzione al-

cuna gli scrittori che consultammo. Tale silenzio, conservato persino dal Forni, potrebbe per avventura far nascere il sospetto, che quella malaugurata costumanza non varcasse i confini della Lombardia: ma il signor De Montamy, in una aggiunta al suo trattato dei colori per la pittura sullo smalto e sulla porcellana (1), ci toglie da ogni dubbiezza, ordinando che *per far rivivere i colori* (2) si debba applicar caldo, al rovescio del quadro, un miscuglio composto di grasso di bue, olio di noci, biacca e terra gialla, il tutto bollito insieme. La qual cosa dimostra, che l'uso di consimili empiastri esisteva nel secolo scorso almeno anche in Francia, da dove in realtà portollo in Lombardia un tristissimo cerretano francese.

§ 118. Ma le sopra indicate non sono le sole imbrattature, che vennero applicate al tergo dei dipinti, talvolta per ravvivarne i colori, tale altra allo scopo di chiudere i pori della tela e della pittura affinchè la vernice che volevasi rinnovare non si sprofondasse. Infatti, anche lasciando in disparte molte specie di colle, delle quali parleremo a suo tempo, è frequentissimo il caso di tele, alle quali furono applicati degli olii essicativi, degli olii cotti con ossidi di piombo ed anche degli olii bolliti insieme a delle resine o dei bitumi, i quali produssero l'effetto del beverone, e talvolta s'indurirono anche di più. Quindi, onde ritogliere, per quanto è possibile, queste sostanze, e diminuirne i perniciosi effetti, è necessario agire sopra entrambe le faccie del quadro, ma, com'è naturale, con mezzi alquanto diversi.

§ 119. Onde avere un criterio che ci guidi in questa operazione, è mestieri por mente, che tutti quegli imbratti, per arrivare sino alla superficie esterna della pittura,

(1) *Traité des couleurs pour la peinture en email ecc.* Paris 1765.

(2) Ivi. Vedi a pag. 228 e seguenti.

hanno dovuto attraversare la tela, la colla datavi dall'apparecchiatore, la imprimitura o la mestica, e finalmente la pittura. È quindi naturale, che quegli strati hanno dovuto fare l'uffizio di un filtro, per cui all'esterno della pittura non potè giungere altro che la parte più liquida di quei miscugli, tuttochè il più delle volte sieno stati applicati caldi, rimanendo all'esterno della tela la parte più solida di essi, se non in tutto, almeno per la massima parte.

§ 120. A detergere la tela da quelle insozzature ponno servire varie sostanze; e sappiamo che generalmente si usano gli alcali, e preferibilmente la potassa. Noi però non conveniamo con costoro, ed eccone le ragioni. Fra le indicate sudicierie le più terribili son quelle che contengono resine e bitumi, e quantunque gli alcali saponifichino anche queste due sostanze, pure l'azion loro sopra di esse è assai lenta. Converrebbe adunque lasciarveli dimorare a lungo, il che riuscirebbe pericoloso, sia per gli effetti che quelle dissoluzioni acquee ponno produrre sulla tela, sia per quelle, più facili ancora ad accadere, che cagionare ponno sulla colla datavi dall'apparecchiatore e sulle imprimiture di gesso. A ciò poi si aggiunge, essere cosa sommamente difficile il ritogliere completamente quell'alcali, attesa la scabrosità della tela e la sua facoltà assorbente, per cui una parte della potassa rimane sempre. E siccome questa non è punto volatile, e possiede la proprietà di attrarre l'acqua dall'atmosfera, continuando essa a venire inumidita, continua eziandio ad agire. Di maniera che, per cagion sua, si corre pericolo di vedere il proprio quadro alterato in mille guise.

§ 121. Nella prima parte di questo Manuale, trattando della foderatura, che è quell'argomento che scrivemmo pel primo, abbenchè figuri al § 239 terzo, seguendo i suggerimenti di un vecchio restauratore, che si era molto occupato del beverone, suggerimmo l'uso della potassa; e

quando affidammo alla stampa quello scritto noi ci siamo avveduti dell'errore. Ora dunque, benchè un po' tardi, ne facciamo ammenda, ritrattando formalmente qnanto di-cemmo allora, e ciò in seguito alle riflessioni suaccennate, che ci furono suggerite dalla vista di un quadro cui, mol-t'anni addietro, fu tolto il beverone con la potassa, il quale scrostavasi tutto, e qnasi si polverizzava, perchè quell'alcali, un poco alla volta, ne aveva saponificato l'olio. Per la qual cosa ora siamo d'avviso che, per tale operazione, convenga abbandonare le dissoluzioni alcaline e affidarsi di preferenza alle sostanze volatili le quali agiscono con maggior prontezza sui bitumi e sulle resine, e non lasciano più nulla a temere dopo la loro evaporazione. Tuttavia, allorchè si tratterà di agire sopra la superficie del dipinto converrà rivolgersi ad un alcali per le ragioni che verremo fra poco dicendo.

§ 122. I dissolventi più naturali ed energici, tanto delle sostanze grasse (nelle quali vogliono esser compresi anche gli olii fissi), quanto delle resine e dei bitumi, qualora si vogliano lasciare in disparte gli eterei, dei quali conviene valersi il meno che si può, perchè costosi, e pericolosi alla salute, sono l'alcool e gli olii minerali. il più attivo de' quali è quello estratto dal carbon fossile, che chiamasi benzina.

§ 123. Stacca la tela dal telaio e puliscila dalla polvere ed altre immondizie: ma nello staccarla sii circopsetto, perchè più volte si trova che in alcnni punti la tela fu incollata al telaio da quell'istesso imbratto, il quale essendo stato applicato senza nessuna moderazione, colò fra il telaio e la tela. Nel qual caso non havvi altro mezzo per liberare la tela fuorchè segare il telaio e distruggere coi ferri la parte attaccata. Forma dopo un miscuglio a parti uguali d'alcool rettificato e benzina, e bagnarne tutto il tergo del quadro. Attendi un quarto d'ora, nel quale spazio di tempo quella bagnatura avrà predisposto l'im-

bratto a cedere ammollendo alquanto, indi, se il sudiciume in qualche parte è più grosso che altrove, dà di mano al bistorì curvo ed assottiglialo, procurando di ridurlo alla medesima grossezza del rimanente. Ribagnane allora un pezzo di circa 15 centimetri in ogni lato, e con un pennello di setole corte e dure, intinto esso pure nel medesimo miscuglio, va fregando a seconda dei fili della tela per modo che il beverone si disciolga, e di tratto in tratto levalo con un fiocco di cotone leggermente intinto nella mistura medesima. Continuando e progredendo di pezzo in pezzo a questo modo, sei quasi certo di ottenere il tuo intento, e di ridurre la tela bella e netta come se mai non fosse stata impiastricciata. Ma se per accidente t'imbattessi in qualche insudiciamento, il quale fosse eccessivamente restìo a cedere, a causa probabilmente della qualità della resina che contiene, degli olii resi durissimi dagli ossidi di piombo, unitamente ai quali si fecero bollire, comincia dall'aggiungere al miscuglio suindicato altrettanto cloroformio, poi rinforza l'azione del pennello spargendo sopra la tela della sabbia assai fine e ben lavata, la quale non agendo che sulla tela, non può cagionare alcun danno, purchè si lavori con la necessaria leggerezza; e qualora non cedesse ancora, ricorri al solfuro di carbonio, il quale lo metterà a dovere. Avverti poi che è un rimedio eroico, il quale vuol essere adoperato con grande moderazione, e che sì esso, eome il cloroformio, tramandano un odore fortissimo di natura asfissiante, per cui è necessario operare a testa alta, ed in luogo aperto acciò la salute tua non ne soffra (1).

(1) Col solo alcool rettificato il nostro allievo Antonio Zanchi di Bergamo riuscì a togliere uno di questi empiastri ad un magnifico quadro di Gerolamo dai Libri, rappresentante la B. V. adulta seduta in grembo di sua madre ai piedi di un albero di limone, ascoltando i canti ed i suoni di parecchi angioletti, quadro che l'ora defunto Cav. L. Eastlake comperò in Verona

§ 124. Compiuta l'operazione per di dietro, lascia riposare il tuo quadro per un paio di giorni, tenendolo in luogo aereato, poi rivolgilo ed assicuralo ad una tavola ben piana: lavalo, asciugalo, ed osserva, se mai sopra il beverone fosse stata, in seguito, applicata qualche mano di vernice. La qual cosa ti sarà facile di verificare ponendo una presa di resina sopra di esso, poi sfregacciando col polpastrello delle dita. Perocchè, se vi è vernice, essa pure si polverizza (§ 196) e se non v'è, la superficie della pittura non si scompone. Nel primo caso converrà che la levi con quello dei modi indicati ai §§ 189 e seguenti, che troverai più opportuno, e nel secondo darai mano addirittura al toglimento di quella crosta, che è il prodotto della parte untuosa del beverone che passò, comportandoti come è indicato al § 87, nel qual trattasi delle croste assai dure, essendochè anche il beverone, arrivato che sia alla faccia della pittura, vi forma una crosta molto analoga a quelle, nelle quali parlasi nel succitato paragrafo, la quale per conseguenza vuole essere trattata coi mezzi medesimi.

Toglimento della cera, ceralacca, pece e simili.

§ 125. Frequentissimo è il caso di trovare dei quadri, specialmente di chiesa, tutti imbrattati da gocciole o spruz-

---

nel 1864, per conto della Galleria Nazionale di Londra. Quell'imbratto vi era stato dato in tanta abbondanza, che, scolando, aveva incollata la tela contro il telaio, era diventato sì duro, che per incominciare a smuoverlo dovette ricorrere alle raspe ed alle spazzole metalliche. Ed affinchè il quadro divenisse abbastanza cedevole da potersi foderare, fu lo Zanchi costretto a molare quasi per intiero la tela, acciò la glicerina potesse penetrare. In questo modo riescì esso ad ammollirlo in guisa che, mediante una buona foderatura, divenne perfettamente piano, e liscio, essendo scomparse tutte quelle rughe e spezzature, che vi aveva cagionato il beverone.

zature di cera, ed anche, particolarmente tra le tavole, di quelli, cui si pretese di otturare i buchi di varia specie, e le mancanze del colore che ne cadde, adoperando della cera, ceralacca, colofonia ed altre cose simili. Tutte le quali sostanze devono essere levate prima di intraprendere il pulimento o la foderatura del quadro, se si vuole che la operazione riesca bene.

§ 126. La cera e la colofonia si levano assai facilmente, assottigliandole da prima col raschiatoio, poscia disciogliendole con l'alcool o con la benzina. Ma la pece, perchè è nera, e più ancora la ceralacca a motivo del cinabro che contiene, vogliono essere levate in guisa, che non possano espandersi, altrimenti, penetrando il colore loro nei piccoli pori della pittura, cagionerebbero una specie di aureola intorno al punto ove giacevano. Per ottenere ciò bisogna raccomandarsi, quanto più è possibile, al raschiatoio, e togliere il rimanente col calore, vale a dire soprapponendovi parecchi fogli di carta bibula, e passando sopra di essa con un ferro caldo quanto basta per liquefare la ceralacca o la pece, acciò vengano assorbite dalla carta, ma non tanto da potere arrecar danno alla pittura. Se poi ne restasse qualche piccolo rimasuglio, potrà essere questo disciolto con la benzina ed asportato col cotone intriso d'acquaragia.

Delle lordure delle mosche, ragni ed altri insetti.

§ 127. Fra i vari autori, da noi più volte citati, due soli, il Déon ed il Forni, accennano a questo genere di lordure. Il primo si limita a dire, che devonsi togliere col raschiatojo, e che se questo mezzo non basta, devonsi lasciare, abbandonando al restauratore la cura di coprirle col colore. Ed il secondo dice, che si ammorbidiscono prima con essenza di finocchio, indi si cancellano col raschiatoio.

Nullameno, egli soggiunge, lasciano sempre delle macchie giallo-oscure, le quali spariscono soltanto toccandole col colore.

§ 128. È un fatto positivo che, generalmente parlando, tali sporcizie sono di una natura assai ribelle. Tuttavia conviene por mente che ve n'ha di due specie, vale a dire di quelle che sporgono dalla superficie del quadro, e delle altre, le quali, con la loro causticità, distrussero la pittura, formando tanti forellini che paion fatti col trapano. Per questi ognuno vede non esservi altro che otturare ne' modi soliti que' fori, poi accompagnarne la tinta col pennello. Le altre invece si ponno togliere col raschiatojo, ma perchè sono durissime, e nel levarle si corre talvolta pericolo di sollevare insieme con esse anche la corrispondente pittura, giova procurare di ammollirle. Il Forni, come accennammo, propone a questo scopo l'essenza di finocchio: ma chi conosce quello scrittore non tarda a comprendere, provenire anche questa prescrizione, al pari di tant'altre, dal solo desiderio di suggerire cosa inusitata. In fatti nella pagina successiva (133) per ammorbidire altre sostanze, lascia la scelta fra l'essenza di spigo, notissima, e quella di finocchio, quasi del tutto sconosciuta e difficilmente reperibile, mostrando con ciò che la ritiene della medesima attività. Oltre di che sembraci non essere nel caso attuale opportuno l'uso delle sostanze volatili, richiedendo un certo lasso di tempo per ammollire quegli escrementi, quanto piccoli altrettanto duri. Noi siamo d'avviso, che il miglior modo di ammorbidirli sia quello di ungerli di miele ed attendere il tempo necessario, perchè la costante umidità di esso vi possa penetrare.

§ 129. Il Forni è d'opinione che, fra i detti escrementi, quelli che sporgono appartengono alle mosche, ed ai ragni quelli che forano la pittura. Non abbiamo alcuna ragione positiva da potergli contrapporre: tuttavia l'aver

trovato più d'una volta sopra lo stesso quadro posto in luogo dove i ragni non potevano deturparlo, ambedue le indicate qualità degli escrementi, ci fece nascere il sospetto, che la diversità loro non provenga tanto dall'insetto, quanto dal cibo del quale si nutrì. La è poi cosa meritevole d'attenzione il trovarsi tali sconciature preferibilmente sui dipinti eseguiti sul rame, al quale cagionano anche un danno maggiore, perchè il metallo, allorchè quell'escremento giunge sino a lui, si ossida e forma intorno al foro un'aureola che ne ingrandisce moltissimo il male.

Toglimento delle colle e delle gomme.

§ 130. Al § 236 della prima parte di quest'opera, quando trattavasi della foderatura, ci siamo occupati del modo di ripulire le tele, che indurirono a motivo delle colle state ad essa applicate; ora invece parliamo delle colle e delle gomme, che si applicarono alla pittura a titolo di vernice.

§ 131. Nei tempi addietro, quando l'uso degli olii essenziali non era tanto divulgato, usossi molto di supplire alle vernici resinose con delle cosidette vernici ad acqua, le quali, in sostanza, altro non erano che colle, talora vegetali, tal'altra animali, ovvero gomme disciolte nell'acqua. È quindi cosa naturale, che venendo esse ammollite dalle esalazioni e dall'umido dell'atmosfera, avessero a perdere ben presto la loro lucentezza, e ciò tanto più perchè diventando esse per tal modo attaccaticcie, trattenevano quanta polvere veniva al loro contatto. La qual cosa esigeva che di frequente fossero ripetute, ciò che spesse volte faceasi senza aver la precauzione di togliere la prima, innanzi darvi la seconda. Da ciò ne venne, che sopra il dipinto si formò un grosso strato di varie qualità di sostanze, frammiste a polvere ed altre immondizie,

il quale oltre togliere affatto il brio alla pittura, la rende eziandio arida e dura, specialmente se eseguita sulla tela.

§ 132. Dal momento che le colle e le gomme disciolgonsi sempre nell'acqua, specialmente se calda, parrebbe che questa sola bastar dovrebbe a dissolverle in guisa da poterle asportare: ma sgraziatamente assai spesso così non è, perchè talvolta alle colle si uniscono delle esalazioni untuose, che ne rendono difficile la dissoluzione, per cui l'acqua pura non basta; tal altra sopra di esse si stese o l'albumina od una vernice resinosa, le quali sostanze impediscono all'acqua di giungere sino alle colle e quindi di agire sopra di esse.

§ 133. Allorchè, dunque, trovi dei quadri, ai quali ti sembra che siano state applicate delle colle o delle gomme, comincia dal lavarli con acqua tiepida, e se ti accorgi che siano bensì colle o gomme, ma che durino fatica a distemprarsi nell'acqua semplice, ricorri a quei mezzi che abbiamo suggeriti al § 67 pel pulimento dei sudiciumi semplici e sta sicuro che riuscirai nel tuo intento senza arrecar danno al dipinto. Ma se vedi che vi sia stata applicata una vernice resinosa, ovvero il bianco dell'uovo, e che questo sia vecchio, desisti, perchè il tuo lavoro sarà inutile, e passa invece a togliere quell'impedimento in quello dei modi, che andiamo ad indicare, che sarà del caso. (V. §§ 134 e seguenti).

Toglimento dell'albumina, ossia bianco dell'uovo.

§ 134. Come accennammo al paragrafo precedente, usavasi per lo addietro di verniciare i quadri anche con l'albumina. Oggidì pure si fa uso di essa, ma soltanto allorchè vuolsi esporre un dipinto prima che sia stagionato quanto basta per potergli applicare la solita vernice resinosa: ed oltrechè adesso si discioglie in essa dello zuc-

chero candito, il quale, intramettendosi alle molecole della albumina, con la sua solubilità impedisce ad essa di diventare insolubile. Appena l'età del dipinto lo consenta, levasi l'albumina col mezzo dell'acqna calda, e ad essa si sostituisce la vernice resinosa. Ma se il levar l'albumina da un dipinto è cosa facile, quando non conta esso molti anni, e contiene dello zucchero, altrettanto è ciò difficile allorquando è sola ed invecchiò, perchè allora non valgono a dissolverla nè l'acqua, nè l'alcool, nè gli olii, sieno essi fissi o volatili. La quale difficoltà si aumenta di molto allorchè l'albumina fu ripetuta più volte, ed in varie epoche, e più ancora quando sopra di essa venne applicata una vernice resinosa.

§ 135. I dissolventi più efficaci dell'albumina sono tre: la potassa caustica, la pepsina e l'acetato d'ammoniaca. Ma la prima è assai pericolosa, perchè ha un'azione potentissima anche sui corpi grassi, per cui, qualora oltrepassasse lo strato dell'albumina, corroderebbe, e facilmente guasterebbe la pittura: la seconda, cioè la pepsina, non presenta bensì alcun pericolo, perchè non si combina con gli olii, ma ha l'inconveniente di essere costosissima, quindi spesse volte falsificata, e difficile da aversi genuina. Resta dunque l'acetato d'ammoniaca, che è un sale composto d'acido acetico e d'ammoniaca pura, il quale alla modicità del prezzo, ed alla facilità di potersi trovare ovunque, aggiunge esso pure il vantaggio grandissimo, che non saponificandosi, non sciupa i dipinti ad olio.

§ 136. Abbiamo già rimarcato, che il caso più serio è quando all'albumina fu sovrapposta una vernice; e la cosa è naturale, perchè i dissolventi di quella non hanno azione su questa, eccettuata soltanto la potassa caustica, per cui la vernice non permette che si agisca perfettamente sull'albumina. Se dunque ti abbatti in questo caso, converrà che ne levi interamente la vernice, prima di accingerti a tôrre l'albumina. Il modo di dissolvere le vernici

sarà indicato fra poco: intanto ti avvertiamo, a tua consolazione, che non essendo l'albumina solubile nell'alcool o negli olii eterei, che sono le sostanze più adoperate per fonder le resine e quindi le vernici, puoi arrischiarti ad agire sulla sovrastante vernice con mezzi e dosi più energiche del consueto, poichè l'albumina stessa, interposta fra la vernice ed il colore, lo difende.

§ 137. Tolta dunque la vernice, se vi era, e lavata bene la superficie con alcool solo, conviene cominciare dal predisporre l'albumina ammollendola. A questo scopo crediamo che nulla possa giovar meglio di un sapone in forma di pomata, composto di potassa caustica e materie grasse, le di cui dosi siano proporzionate in guisa, che sia tolta alla potassa la qualità di dissolvere veramente, e non le rimanga che quella di ammollire. (R. N. 5). Prendi di tal pomata, diluiscila quanto occorre per poterla maneggiare col pennello, e distendila a modo di vernice, ma abbondante, sul quadro posto orizzontalmente. Dopo un paio d'ore prova a grattar con l'unghia per verificare se l'albumina si ammollì: e se resiste attendi. Abbiamo già rimarcato altrove, non esser possibile il precisare in quanto tempo possono agire gli ammollienti, poichè, dovendo essi esser sempre miti, l'azione loro dipende dal grado di durezza e di solubilità della soatanza, cui vengono applicati, cose impossibili a determinarsi, potendo esse derivare da svariatissime cause. Sii dunque disposto a mantenere sul dipinto quell'ammolliente quanto tempo sarà necessario, ed anche per diversi giorni, non dimenticando però di verificar di sovente se esso agì.

§ 138. Giunto finalmente il momento opportuno, leva con una spugna ed acqua calda quell'untume, ed asciuga: poi con un'altra spugna bagna tutta la superficie del quadro, se è di mediocre grandezza, una parte di essa se è grande, con l'acetato d'ammoniaca e con altra spugna più piccola imprendi a sfregacciare nel modo solito, acciò l'albu-

mina si dissolva; e di mano in mano che cede, lavala con altra spugna stata immersa nell'acqua calda, poi spremuta. Procedendo lentamente a questo modo arriverai a levare pressochè tutta l'albumina; e compirai l'operazione, ripetendo a parte tutto il lavoro ove occorra, come prescrivemmo anche per le altre croste (V. § 100), non essendo ordinariamente possibile, il pulire un quadro di un sol colpo. Anzi devi prepararti a trovare alcuni pezzi, sui quali l'albumina non essendo stata a sufficienza ammollita, non vorrà cedere nemmeno all'acetato d'ammoniaca. In tal caso, raschiala leggermente col raschiatojo quanto basta per intaccare e cominciare a rompere la sua superficie, che è sempre la più dura, poi ripeti, parzialmente per quei pezzi, l'unzione con la pomata, indi lo sfregamento con l'acetato d'ammoniaca. Il raschiatojo poi ti servirà a meraviglia per i rimasugli. Noi confidiamo che queste pratiche saranno sufficienti: ma se per accidente l'albumina fosse pervenuta a tal durezza, da non voler cedere ed ammollirsi con l'indicata pomata, nè dissolversi con l'acetato d'ammoniaca, puoi rinforzare a tuo piacimento le dosi della potassa caustica, alla quale sarà pur forza che ceda, avendo essa una potentissima facoltà sopra tutte le sostanze animali. Bada però di non eccedere, nè dimenticarti che la potassa caustica, se è alquanto concentrata, può in pochi minuti secondi deturpare il dipinto, pel qual motivo devi avere ogni cura acciocchè essa non arrivi mai a lui. Quindi non devi nemmeno insistere di soverchio, perchè spesse fiate l'albumina fu applicata al dipinto quand'era ancor fresco, nel qual caso molte volte gli si aggrappò tanto tenacemente, che divenne quasi un corpo solo con esso lui. Se dunque l'albumina resiste molto, ed havvi luogo a dubitare che sia per l'anzidetto motivo, lascia in disparte la potassa, che potrebbe riuscire pericolosa, e prova la pepsina (R. N. 6), ed in sua mancanza, l'acetato d'ammo-

niaca, mantenendovela per molte ore. E qualora nemmeno ciò riuscisse, ed il raschiatojo non fosse sufficiente, non havvi che adottare il consiglio del Déon, e ricorrere alla tavolozza del restauratore. Prima però puoi tentare anche le unzioni d'olio, accennate dal Burtin, abbenchè noi ne speriamo assai poco, e per ultimo ed estremo tentativo, anche l'azione del fuoco col sistema Guizzardi (V. § 101), ma dopo aver unta la parte con l'olio di noci, ed avere aspettato non meno di un giorno.

§ 139. Ma tutto ciò non deve farsi, che nei soli casi nei quali l'albumina indurì, e per ciò, prima d'ogni altra cosa devi sperimentare la semplice acqua calda. Se fregando con una spugna si forma una schiuma, simile a quella del sapone, vuol dire che l'albumina si discioglie, e tu continuerai: se no, è segno che l'albumina non cede, e tu dovrai ricorrere ai mezzi sopra indicati.

§ 140. L'esistenza dell'albumina sopra un dipinto si riconosce da un imbianchimento tendente al gialliccio, uniforme ed opaco in modo, che talvolta il quadro rassomiglia ad un marmo, e dal non ceder punto all'azione degli olii eterei e dell'acool.

Trattamento dei dipinti ad olio, il di cui colore si scioglie nell'acqua.

§ 141. Già più volte abbiamo accennato al caso, avvertito unicamente dal Mérimée, di alcuni dipinti ad olio, i di cui colori disciolgonsi nell'acqua, ed al § 56 abbiamo anche indicato la causa di questo fenomeno, il quale consiste nello sparimento di quel glutine, che era nell'olio, e che teneva legati i colori. Ora, dunque, altro non occorre, fuorchè suggerire i mezzi atti a rimediare a quel disordine.

§ 142. Il quesito a noi pare assai semplice. Dal momento che i colori non ponno star fermi senza un glu-

tine che li leghi, e che quello che era nell'olio, col quale furono stemperati, cessò di esistere, è chiaro doversene sostituire un altro. Tutti i dubbi adunque non ponno cadere che sulla scelta del glutine.

§ 143. Delle sostanze atte a legare i colori, le quali potrebbero venir adottate in questo caso, ve n'ha in gran numero. Tutte quelle, per esempio, che adoperansi nelle varie qualità di tempera, potrebbero venire impiegate anche per assodare i colori nel caso di cui trattasi. Ma è poi cosa conveniente e lodevole il tramutare un quadro ad olio in un dipinto a tempera? Se alcuno lo bramasse, crediamo che nulla di meglio potrebbe trovarsi della colletta mista all'olio (R. N. 9, della prima parte). Noi per altro riteniamo miglior consiglio il conservare a quelle pitture i caratteri ed i vantaggi della pittura ad olio, e perciò proponiamo l'olio ispessito, misto a vernice d'ambra e diluito con l'acqua ragia (R. N. 20 della prima parte), come abbiamo già proposto ai §§ 135 e 230 della prima parte. Avvertiamo poi che in questo caso, se il dipinto è in tela, riesce indispensabile la foderatura, affinchè il colore meglio si consolidi e si appiani, in seguito alla quale si potrà passare al pulimento od al cambiamento della vernice nei modi già indicati.

Regole generali pel pulimento di quei dipinti che non furono verniciati.

§ 144. Tutti i casi d'imbrattamento, dei quali s'è parlato fino ad ora, furono supposti sopra dipinti che ebbero prima la vernice: aggiungiamo adesso alcune avvertenze per quelli che non l'ebbero.

§ 145. È inutile il ripetere che noi siamo contrarissimi all'uso, ed assai più all'abuso, dell'olio, vizio nel quale sembra che cadano assai facilmente i restauratori fran-

cesi: diremo invece essere noi non meno avversi all'uso delle ceneri, delle sabbie e simili, sembrandoci cosa poco ragionevole il pareggiare nel trattamento un quadro ad una pentola.

§ 146. Del resto anche gli insudiciamenti sopra dipinti non mai stati verniciati non ponno esser trattati diversamente degli altri. Solo devesi por mente che, quantunque tali sozzure sieno più difficili da togliersi, perchè s'insinuarono nella pittura, è mestieri usare assai maggiore circospezione pel motivo che, mancando un intermediario fra la lordura ed il colore, è tanto più facile recargli offesa. Armati dunque di tutta la sua pazienza e diligenza, poi segui anche per tali quadri le norme che addittammo per quelli che ebbero la vernice, ma va molto più lento senza mai forzare, ed affidati quasi esclusivamente al sistema degli ammollienti, col concorso dei quali otterrai dei risultati meravigliosi. Ammollendolo con un semplice miscuglio di miele e fiele bovino, e pulendo poscia con pasta di lupini, noi riuscimmo a nettare perfettamente, senza punto danneggiarlo, un magnifico ritratto di Leandro Da Ponte, detto il Bassano, che acquistammo in Venezia a vilissimo prezzo, appunto perchè non era mai stato verniciato, ed era coperto da un imbratto tale che spaventò tutti i mercanti e ristauratori di quella città: ma vi impiegammo non meno di due mesi. Sii dunque paziente, e le tue fatiche saranno coronate.

Toglimento dei ridipinti fatti ad olio.

§ 147. Allorchè non sono molto antichi, anche i ridipinti ad olio si levano senza grande difficoltà col mezzo dell'acquaragia mista all'alcool, come si usa con quelli a vernice. La difficoltà vera, e che talvolta arriva fino al punto di essere insuperabile, la incontri nei vecchi ridipinti, nei quali l'olio si è resinificato.

§ 148. Prima di tutto bisogna incominciare dal levare ogni resto di vernice dalla parte, sulla quale si vuole operare, perchè i preparati di potassa o di soda, qualora non sieno molto concentrati, hanno pochissima azione sulle resine, e quindi sulle vernici, per cui, qualora agiscano sopra di queste, lo fanno molto inegualmente. Ed il toglimento di tali resti di vernice si fa strofinando con garbo quel pezzo con un fiocco di cotone imbevuto nel solito miscuglio di alcool ed acqua ragia, facendo attenzione se con quello strofinio si smuove anche il ritocco, cosa che accade assai di frequente. Se ciò succede, prosieguasi in tal modo, ma se il ritocco sta fermo, oppure cede pochissimo ed a stento, allora, non convenendo forzare, onde non correr pericolo di sciupare le parti circostanti, si dovrà spalmare il dipinto con la pomata ammolliente (R. N. 3), la quale è senza contraddizione, il migliore fra tutti gli ammolienti. Dopo un congruo tempo, si ritorrà la pomata con l'acquaragia, e col raschiatojo si leverà quella parte del vecchio ristauro, che si sarà ammolita, rimettendovi di bel nuovo la medesima pomata, se ciò sembrerà opportuna. Continuando a questo modo tutto il dipinto scomparirà, e col raschiatojo, mantenendo sempre umida la parte con un miscuglio di acquaragia, olio di noci e poco alcool, potrai levar facilmente anche i piccoli rimasugli. Con questo sistema noi vedemmo scoprire e ridonare a nuova vita parecchi quadri, che erano stati ridipinti per intero, fra i quali specialmente un grazioso quadretto di Francesco Francia, che un barbaro aveva sconciato in guisa, che la Madonna ed il Bambino in esso dipinti avevan perduto perfino il carattere di figure umane. Tuttavia, se vedi che il ritocco non voglia ammollirsi, potrai rinforzare la pomata con un poco di lisciva, ed anche d'alcool; e solo nei casi veramente estremi, quando cioè quei ritocchi sono di una durezza talmente vitrea da non cedere altrimenti, potrai

seguire il sistema suggerito dal Forni, bagnando la parte che si vuol togliere con una dissoluzione di soda, o di potassa, che non sia troppo concentrata, sfregacciando anche con un pennello duretto per renderla più attiva. In qualunque maniera però tu voglia comportarti, non obliare giammai, che non devi spingere le cose di soverchio, sia nel rinforzare fuori misura i dissolventi, sia nel voler portare all'estremo la distruzione dei ritocchi, onde non esporti al pericolo di sciupare il rimanente.

§ 149. Ridotto che abbia le cose ad un certo punto con la pomata e con la lisciva, lasciale in disparte e prosegui col raschiatojo, nel modo or ora indicato. In tal guisa tu riuscirai quasi sempre a togliere del tutto il ridipinto. Ma se per accidente ti abbattessi in taluni di quelli induriti per modo, che non valga ad ammollirli nessuno dei mezzi suindicati, anzichè ricorrere alla potassa caustica, la quale, trascorrendo, potrebbe assai facilmente sciupare le parti circostanti, e meno all'acqua forte, ossia acido nitrico, che distrugge tutto ciò che tocca, abbandona l'idea di levarlo e raccomandati invece al pennello, chè, alla fine de' conti, tanto vale impiegarlo prima quanto dopo distrutto quel ridipinto, in luogo del quale ti rimarrebbe sempre una macchia.

Alcuni ridipinti giova conservarli.

§ 150. Da un restauratore cauto ed avveduto non tutti gli antichi ridipinti debbono essere distrutti, quantunque sembrino mal fatti. Imperciocchè, non di rado se ne trovano di quelli, che disdicono bensì in causa delle loro tinte, o perchè mancanti della necessaria finitezza, ma che, essendo stati eseguiti da mano maestra, hanno quella libertà e disinvoltura di tocco, che tanto difficilmente può ottenersi, ed altri invece, i quali mancano di tale

qualità, ma hanno il vantaggio di una pasta più indurita e smaltata, e possono essere facilmente modellati, e ridotti, a seconda del bisogno. Prima dunque d'intraprenderne la distruzione, esaminali attentamente, e se li trovi suscettibili di riduzione, conservali in tutto od in parte, come ti parrà più conveniente. Quante volte con poche velature, e pochi tratteggi, si armonizzano perfettamente dei ritocchi che parevano stonatissimi, i quali così ridotti, hanno il vantaggio sicuro di non più alterarsi. Oltre di che è sempre un'ottima cosa il fare ai dipinti tutti quel meno che si puó, essendo un assioma incontrastabile che *meno si tormenta un dipinto*, meno si corre rischio di danneggiarlo.

CAPITOLO II.

Delle Vernici

Che cosa intendasi per vernice.

§ 151. I chimici sogliono chiamare vernice tutto ciò che, essendo liquido per natura o per arte, si disecca acquistando un sufficiente grado di durezza, allorchè viene sottilmente disteso sopra un corpo solido, cui si applica acciò serva di abbellimento o di difesa. Quindi essi chiamano indistintamente vernici le gomme e le colle, sieno queste animali o vegetali, disciolte nell'acqua, che distendonsi per lo più sulle carte; i colori distemperati nell'olio, od altro liquido, coi quali colorano le imposte delle case, ed i cancelli dei giardini; l'olio stesso, reso denso e seccativo col fuoco, al sole, ovvero per gli anni, le resine, le gommoresine e le resinogomme di qualunque specie, disciolte in qualsivoglia modo, entro un olio qualsiosi, o nell'alcool, od altro liquido etereo, senza curarsi punto dell'uso al quale sono destinate. Ma nel linguaggio artistico il vocabolo vernice ha un significato più ristretto, e non denota che una resina, o gommoresina, o resinogomma disciolta in un olio, fisso od etereo, o nell'alcool.

§ 152. Ma qui torna necessario avvertire, che quelle sostanze che fluiscono dagli alberi, alcuna delle quali si mantiene liquida, altre si condensano e si solidificano, e con le quali si formano le vere vernici, sono dai naturalisti divisi in tre categorie, cioè gomma, gommoresina e resina: ma che a noi pare debbansi dividere in quattro, aggiungendovi quella delle resinogomme, che tanto sono diverse dalle gommoresine.

§ 153. Alla prima di tali categorie, cioè alle gomme, appartengono quelle che disciolgonsi unicamente nell'acqua, come, a cagione d'esempio, la gomma arabica; alla seconda quelle che si disciolgono negli olii tanto fissi, quanto eterei e non nell'acqua, e nemmeno nell'alcool, come la thamar e la copale; alla terza quelle altre che non disciolgonsi nell'acqua, ma sono solubili nell'alcool e in ogni qualità di olii, sieno essi fissi o volatili (1), come il mastice e la sandracca; ed alla quarta assegnar si devono quelle, che disciolgansi unicamente nell'alcool, come sarebbe quella impropriamente chiamata gomma lacca.

§ 154. Tuttavia, per uso della pittura, non conosconsi che tre sole specie di vernici, che sono: I° quelle che un dì chiamavansi oleo-resinose, e oggi diconsi grasse da chi chiama grassi gli olii fissi, le quali sono composte d'una gommoresina dura, od anche da una resina liquefatta a fuoco entro un olio fisso; II° quelle dette semplicemente vernici, che compongonsi di una resina, o d'una gommoresina tenera disciolta in un olio etereo; III° quelle che risultano da una resinogomma liquefatta nell'alcool, le quali sono perciò dette vernici a spirito.

§ 155. Le grasse od oleo-resinose, sono oggidì totalmente abbandonate per quell'uso, che chiamasi comunemente verniciare; adoprasi per altro quella d'ambra per mescerla nei colori macinati ad olio, come si vedrà a suo

(1) Si rammenta che olio *etereo*, olio *volatile* ed olio *essenziale* sono sinonimi.

tempo, e di quella di copale servonsi coloro, che trattano le cerografia, cui ora si dà il nome di encausto. Viceversa le chiamate semplicemente vernici, sono quelle di cui si valgono i pittori, ed i restauratori, nella massima parte dei casi, tanto per verniciare i dipinti, quanto per distemperarvi i colori, e per aggiungerle a quelli macinati ad olio per renderli più seccativi. Quelle a spirito non servono che in alcuni casi per preparare il fondo, sul quale si vuol dipingere ad olio od a vernice, e per verniciare alcune tempere. Tutte adunque le deve conoscere il restauratore, perchè tutte si riscontrano sui quadri. Anzi alcune volte se ne incontra di quelle appartenenti alla seconda delle accennate categorie, ma alle quali vi fu aggiunto un olio fisso per darvi maggior corpo.

§ 156. Ciò basta per ora. Nel ricettario della prima parte di questo manuale, coi n. 1, 2, 3 e 4, abbiamo date le ricette, ma di quelle soltanto, che possono essere di giovamento all'arte del restauro, non essendo còmpito nostro l'occuparsi delle altre moltissime, destinate a svariatissimi usi nelle industrie.

Quando convenga cambiare la vernice ai dipinti.

§ 157. Mercè le osservazioni e le scoperte dei signori Pettenkoffer e Steinheil, chimico il primo, ottico il secondo, ora si conoscono le cause, da cui provengono il più delle volte l'appannamento, il totale imbianchimento, ed una infinita varietà di alterazioni, che si manifestano nelle vernici, e per conseguenza han fatto trovare anche il modo semplicissimo, col quale bene spesso si ponno ridurre alla primitiva chiarezza e trasparenza, senza tampoco toccarle. Le quali scoperte ed osservaziani diminuirono grandemente il numero dei casi, nei quali il cambiamento della vernice è veramente necessario. Questo numero per

altro è ancora assai riflessibile. A parer nostro i casi principali, che richiedono tale operazione (poichè il prevederli tutti è cosa impossibile), sono i seguenti: quando la vernice ingiallì, o s'oscurò in modo straordinario; quando vedesi essere di cattiva qualità; quando ricopre delle sporcizie o lordure, ovvero dell'albumina, od altre male sostanze, ed anche dei cattivi ritocchi; quando fu male applicata o divenne ineguale per cause successive; quando fu imbrattata in guisa che la sua superficie non si possa perfettamente ripulire; quando con la sua grossezza, o durezza, impedisce alla tela di mantenersi perfettamente piana, ovvero produce delle screpolature nel dipinto; quando la pittura sottostante ha bisogno di essere, in un modo qualsiasi, riparata; quando, finalmente, si debbono innestare alcuni pezzi nel dipinto, e farvi delle aggiunte, essendo impossibile imitare perfettamente ed in modo duraturo la vernice vecchia con la nuova. Questi sono i casi più frequenti; agli straordinari ci pensi l'operatore.

Dichiarazione del sistema Pettenkoffer per ringiovanire le vernici sui dipinti.

§ 158. Negli anni trascorsi il signor Massimiliano Pettenkoffer, professore di chimica nella università di Monaco in Baviera, e membro della reale Accademia delle scienze in quella città, fece parlare i giornali di quasi tutta Europa con un suo sistema per ringiovanire le vernici dei dipinti. Ma perchè tenne lungamente secreto il suo sistema, non palesandolo che privatamente ad alcuni pochi, ne venne che questi, ed i giornali da essi ispirati, non potettero parlar chiaro, e si limitarono a lodarne grandemente gli effetti, senza indicare il modo di poterli ottenere; per cui quei periodici, che vollero passar oltre, furono

tratti in errore dal linguaggio sibillino, ed interpretando malamente le parole dei primi, suppose cose del tutto contrarie alla verità, e fecero credere quel sistema essere tutt'altro da quello che è. E di più, parlando ognuno secondo la propria opinione individuale, caddero in contraddizione fra di loro, e cagionarono una confusione grandissima. Al qual disordine contribuì forse non poco l'inesatta indicazione del Pettenkoffer medesimo, il quale, invece di dire che il suo metodo serve a ringiovanire le vernici dei quadri, disse che tende al *restauro della superficie della pittura ad olio, senza danno del suo stato originale*. Noi pure fummo, da principio, tratti in errore dalla inesattezza ed oscurità di quella dichiarazione, non meno che dalle ciancie dei giornali. Ma avendo osservato esistere molte contraddizioni nelle loro parole, ed avendo appreso essere stati fatti degli esperimenti a Londra, ci rivolgemmo al cav. L. Easthake, presidente di quella Galleria Nazionale, il quale cortesemente ci mandò un esemplare a stampa della lettera patente, concessa dal Governo britannico al prof. Pettenkoffer per l'accennata scoperta, cui aggiunse la trascrizione di quella parte del rapporto annuale da esso cav. Easthake fatto al ministero inglese, sotto la data del 17 gennaio 1865, che si riferisce agli esperimenti eseguiti, col metodo suddetto, sopra quadri della Galleria da lui presieduta, accompagndoci il tutto con una lunga lettera, nella quale, fra le altre cose, ci suggeriva di porci in relazione col prof. Carlo Vogt, presidente dell'Istituto Nazionale di Ginevra, incaricato dallo stesso Pettenkoffer della diffusione del suo metodo. Così facemmo, e quel dotto professore, passando per Milano, ebbe la somma gentilezza di recarsi da noi, di fare degli esperimenti in nostra presenza, e di fornirci a voce tutti i più minuti dettagli e schiarimenti, intorno al metodo stesso, autorizzandoci in pari tempo a ripetere a nostro bellagio gli esperimenti medesimi, ed a divulgarne per le

stampe il sistema. Per la qual cosa crediamo di essere in istato di porgere al nostro lettore una idea esatta del metodo di quell'illustre professore, delle cause che ne determinano la necessità, e degli effetti che ne risultano.

§ 159. Il prof. Pettenkoffer, sussidiato dall'ottico Steinheil, rimarcò che l'imbianchimento e l'annebbiamento delle vernici applicate a dipinti ad olio deriva da miriadi di piccole fessure visibili soltanto col microscopio, e cagionate dalla continua alternativa dell'umido e del secco nell'atmosfera, le quali cominciano ad apparire alla superficie della vernice, poi si moltiplicano all'infinito, approfondandosi del continuo fino al punto d'intaccare lo strato della pittura, anzi di penetrarvi a tal segno, da aggiungere fino alla tela od alla tavola, qualora la mestica sia oleosa. Per entro a quelle microscopiche fessure si insinua l'aria, di maniera che le laminette che ne risultano, riflettono la luce, e quindi i colori, in modo diverso dal normale, press'a poco come succede con l'olio, il quale, qualora venga sbattuto, perde ogni sua trasparenza. Dal che ne risultano quegli imbianchimenti delle vernici, quell'annebbiamento che tutto confonde insieme, assai spesso osservati sui quadri, ed anche molti di quei cambiamenti di tono che svisano alcuni dipinti. I vapori dell'alcool hanno una grande attività sulle resine ed anche sui corpi grassi, e quindi sugli olii; e, qualora il quadro malconcio negli indicati modi sia sottoposto all'azione loro, penetrando essi in quelle minutissime fenditure, ne caccian l'aria, ed ammollendone le faccie, fanno sì che tutte quelle particelle, che l'aria teneva segregate, si ricombacino e ricongiungano, formando di bel nuovo un corpo solo, come in origine. Dal che ne deriva che, agendo nuovamente la luce sopra la vernice e sui colori nel modo col quale vi agiva prima dell'alterazione, i colori stessi sono riflessi del pari come allora, e scompare perciò qualunque falso effetto prodotto dall'alterato modo di riflettersi la luce cagionato da quelle fenditure.

§ 160. Questa è la vera e pura teoria del prof. M. Pettenkoffer, quale risulta dalla sua dichiarazione al ministero britannico, anche da parecchi scritti evidentemente inspirati da lui stesso, fra i quali specialmente una lettera da Monaco, in data 3 marzo 1864, firmata E. W. e riportata dal periodico inglese *The Museum* nel suo numero del 12 marzo 1864; e come ci venne spiegata dal suo rappresentante, prof. Carlo Vogt, già citato.

§ 161. Essendo, come si disse, stato da parecchi svisato del tutto il concetto del signor Pettenkoffer, ed essendone state ricavate erronee conseguenze, crediamo far cosa grata al lettor nostro, ed utile alle arti, indicando gli effetti che produce, e quindi i vantaggi che si ponno ritrarre dal suo metodo, rettamente inteso ed opportunamente applicato; ed additando i casi nei quali convenga valersene, e quelli in cui non può essere di alcun giovamento.

§ 162. Convien premettere, che quel sistema non giova punto a pulire un dipinto da qualsiasi sozzura, fosse pure essa superficialissima. Dal momento che dalla citata lettera risulta, aver detto il celebre chimico Barone Liebig che con quel metodo *nulla viene aggiunto, nulla viene tolto*, e che lo stesso inventore dice nella sopraccennata dichiarazione, che *la pittura non era punto toccata*, è chiaro che anche i sudiciumi di qualunque specie non ponno col metodo stesso venir rimossi. E così pure, avendo lo stesso inventore dichiarato, che il suo sistema è diretto contro quei casi, nei quali la alterazione proviene da *influenze non chimiche, ma fisiche*, ne deriva che tutte le alterazioni chimiche non sono sanabili con esso, e quindi che non si presta punto a rimediare agli accrescimenti di tinte ed annerimenti prodotti dagli olii, dai cattivi sistemi di dipingere, dalle successive unzioni, od altre cause di simile natura, e nemmeno a tutti gli svanimenti di colore prodotti dalla luce. Di più non serve esso, nel modo indicato nella citata dichiarazione, allorquando la vernice

è di tal natura, che non possa facilmente disciogliersi con l'alcool (1) e poco giova quando lo strato della vernice è molto sottile. Il sistema Pettenkoffer non è dunque una panacea universale, ma un modo di curare quella tal malattia, e non più. Esso per altro produce parecchi effetti oltre quello sopraccennato, dai quali il saggio restauratore può ricavar grande vantaggio. Anche il signor Forni confessa, che quel sistema porge il vantaggio di *poter tôrre via la vernice rinfrescata con facilità, e senza danno del dipinto sottoposto*, il che non è poca cosa. A ciò aggiungasi, essere un fatto innegabile, che in moltissimi casi, per effetto di quella operazione, il dipinto si chiarisce moltissimo ed acquista uno straordinario brio. Noi ottenemmo questo effetto sopra parecchi quadri, ma, in un modo sorprendente, sopra uno di Giulio Romano, il quale ritornò sì chiaro e vivace di tinta, quasi come lo poteva essere allorchè uscì dallo studio del pittore. E convien dire che questo ringiovanire di tinte avvenga più spesso che non si creda, poichè è positivo, che in seguito a quella operazione tutti quei ritocchi, che prima non erano visibili, divengono sì manifesti, che paiono altrettante macchie intollerabili. La qual cosa dimostra, che quando furon fatti, il dipinto originale erasi già alterato, per cui, venendo ora rimesso nel suo stato naturale, que' ritocchi che prima si uniformavano alle sue tinte, ora stonano da esse, apparendo molto oscuri. L'anzidetto

(1) Lo stesso Pettenkoffer avverte, che hanno un'azione molto analoga a quella dei vapori dell'acool, anche quelle degli olii essenziali, e segnatamente della benzina, del petrolio e dell'acquaragia; e noi riteniamo, che una azione ancor più energica devono avere le evaporazioni dell'etere solforico, del cloroformio e del solfuro di carbonio. Ad essi dunque potrà ricorrere il restauratore in quei casi, nei quali le evaporazioni dell'alcool non sieno sufficienti od opportune, usando però molta circospezione.

quadro di Giulio Romano era di una rara conservazione, ciò non di meno, allorchè fu da noi acquistato, aveva alcune piccole scrostature alla estremità del cielo, presso la cornice. Noi lo demmo da ristaurare ad un esperto restauratore, il quale accordò quelle mancanze con tutto il rimanente, in guisa da non potersi discernere il suo lavoro. Or bene: all'uscire dai vapori dell'alcool, essendosi il colorito originale chiarito moltissimo, quei piccoli ristauri sembravano altrettante macchie, di maniera che fummo costretti a ripassarli di bel nuovo con tinte più chiare. E l'effetto di far apparire i ritocchi è tale e sì costante, che il cav. Eastlake scriveaci esser egli d'avviso, che il sistema Pettenkoffer sia preziosissimo per verificare, in modo positivo, se un quadro fu restaurato o no, aggiungendo che un saggio restauratore non dovrebbe mai porsi a risarcire un dipinto senza averlo prima sottoposto al metodo stesso, onde evitare il pericolo di affaticarsi per accompagnare delle tinte alterate e false.

§ 163. Ciò valga per avere una giusta idea di quel sistema, che da tanti fu così mal compreso e peggio giudicato. Resta ora da indicarsi il modo di porlo in pratica (§ 170).

Delle vernici imbianchite che si ponno ringiovanire col sistema Pettenkoffer.

§ 164. Al § 152 e seguenti abbiamo rimarcata la diversità, che passa fra le gomme, le gommoresine e le resine, facendo avvertire, che le gomme disciolgonsi unicamente nell'acqua, che delle gommoresine alcune scioglionsi nell'alcool, altre negîi olii essenziali, e che le resine fondonsi tanto nell'alcool, come negll olii essenziali; ed abbiamo avvertito del pari, esservi alcune resine e gommoresine, per fonder le quali è necessario un calore intensissimo, ma che quando son fuse, si uniscono perfettamente agli olii, tanto essenziali, quanto fissi.

§ 165. Generalmente parlando, le vernici che si riscontrano sui quadri sono composte di una resina disciolta in un olio essenziale, ovvero di quella gommoresina, che chiamasi *Thamar*, la quale pure si scioglie negli olii eterei. Qualche volta per altro se ne trova anche di composta con la gommoresina detta *Copale*. Tutte codeste vernici sono soggette ad imbianchirsi e divenire opache per le ragioni addotte dal prof. Pettenkoffer (§ 159), e più che le altre, quelle che risultano dalle due gommoresine thamar e copale: ma non tutte si ponno agevolmente ringiovanire col suo ingegnoso sistema. Come fu dettagliatamente spiegato nella dichiarazione di quel metodo, il ringiovanirsi delle vernici deriva dall'azione che l'alcool ha sulla resina. Se dunque la vernice imbianchita consta di una di quelle gommoresine, che non sono solubili nell'alcool, ovvero se alle resine fu aggiunto un olio fisso, e specialmente se a questo furono incorporati degli ossidi metallici, l'alcool non agisce sopra di essa, e per conseguenza anche i suoi vapori non producono più i medesimi effetti.

§ 166. Ma qui giova fare un'osservazione. Secondo la natura delle cose, l'alcool non agisce sopra la maggior parte delle gommoresine, fra le quali la thamar e la copale, e tanto queste, quanto le resine tutte, non sono solubili nell'acqua. Ciò non pertanto l'umidità le fa tutte screpolare, ed i vapori dell'alcool agiscono benissimo sulla vernice di thamar. Il primo di tali fenomeni crediamo che sia attribuibile all'ossigeno, assai più abbondante nell'acqua che non nell'aria, e che pare abbia molta azione su tutte le resine e gommoresine, esclusa unicamente l'ambra; ed il secondo riteniamo che derivi dalla circostanza, che l'acquaragia, con cui si fanno le vernici, contiene sempre dei residui di resina, i quali danno adito ai vapori alcoolici di escogitare liberamente la loro influenza.

§ 167. Quindi si possono ringiovanire col succitato

sistema tutte le vernici imbianchite, od appannate, composte di una resina disciolta in un olio essenziale, o anche della gommoresina thamar, sempre che in esse non entrino, in dosi alquanto forti, degli olii ispessiti e resi più seccativi col calore, e gli ossidi metallici. Anche quella di copale, ove non sia carica d'olii seccativi, si presta a questo sistema, il quale, per altro, è sopra di lei più attivo, qualora all'alcool venga sostituito il petrolio o l'etere.

Erroneità del circoscrivere l'uso del sistema Pettenkoffer ai soli dipinti ad olio.

§ 168. Ad onta dello studio che vi abbiamo posto, non arrivammo giammai a poter comprendere per qual motivo il chimico bavarese limiti alle solite pitture ad olio il suggerimento del proprio trovato. È vero che, nella sua dichiarazione al Ministero Britannico, dice che il male, cui il suo metodo tende a guarire, *incomincia sulla superficie con microscopiche fessure nella vernice, e penetra grado a grado a traverso i diversi strati del colore, sino nel più profondo:* ma è vero altresì che termina col dire, che la *superficie delle pitture rimane lucida così a lungo, come se fosse una superficie nuovamente verniciata.* Le quali ultime parole, unite al fatto, che quel metodo è inefficace quando la pittura abbia una vernice dura, o non ne abbia in quantità sufficiente, dimostrano chiaramente, che l'azione di quel processo si esercita principalmente sulle vernici. Ora, chiederemo noi, qual diversità possa esistere fra una vernice posta sopra un dipinto ad olio, ed una applicata ad una pittura a tempera. Se si considera la vernice in sè stessa, riteniamo per positivo che la diversità del metodo, col quale fu esegnita la sottostante pittura, non possa minimamente influire sopra

di lei, ed ove si riguardi agli effetti che può produrre sui colori, noi crediamo fermamente che il sistema Pettenkoffer debba essere più utile, e meno pericoloso, ad un dipinto a tempera che non ad uno ad olio. E le ragioni sono semplici e chiare. Deve esser più utile con le tempere perchè essendo queste, dal più al meno, assorbenti, ed essendovi perciò penetrata la vernice, i medesimi difetti, e gli stessi bisogni di rimedio, che ha la parte superficiale di essa, aver la deve anche quella porzione che penetrò per entro alla pittura. Deve poi essere meno pericoloso (se havvi del pericolo, come alcuni pretendono, e noi non crediamo), essendo notorio, che l'alcool e gli altri eterei, e quindi anche i loro vapori, non hanno alcuna azione sulle gomme, sulle colle, e sulle tempere in generale, per cui non è temibile che possano in guisa alcuna pregiudicare a quella specie di dipinti. Per la qual cosa noi lo proponiamo come mezzo utile a ringiovanire le vernici, senza distinzione alcuna, se sieno esse sopra un dipinto ad olio, od uno a tempera.

Modo di attuare il sistema Pettenkoffer.

§ 169. Non vi può essere operazione più semplice di questa, nè più facile da praticarsi. Il suo autore propone di versar dell'alcool in una cassa foderata internamente di zinco, di assicurare il quadro al coperto della medesima, in guisa che, chiudendola, il dipinto riesca sospeso sopra l'alcool e verso di lui rivolto; di chiuder bene la cassa acciò i vapori non si disperdano; di attendere un tempo congruo; poi ritogliere il quadro ed esporlo all'aria libera, affinchè possa più presto evaporare quella piccola porzione di alcool che assorbe la pittura. Ecco il tutto. Noi quindi, ritenendo sempre intangibile il principio, che sono i soli vapori dell'alcool quelle che devono operare, indicheremo alcuni perfezionamenti meccanici, che l'espe-

rienza ci ha suggeriti, i quali, rendendo più facile ed economica quella operazione, potranno, lo speriamo, giovare a persuadere gli esercenti a ricorrervi più di frequente.

§ 170. Primieramente convien osservare, che una sola cassa per tutti i quadri di varie grandezze non può convenientemente bastare. Sarà quindi necessario, che l'operatore ne abbia almeno tre, vale a dire una internamente larga cm. 50 e lunga cm. 80, una di m. 1.25 per m. 1.70 ed una maggiore ancora per i grandi quadri. Queste casse dovranno essere di legno grosso a sufficienza e ben connesse; ed avranno tutte indistintamente l'altezza interna di cm. 20, ed un coperchio che le chiuda esattamente. Acciò poi si prestino meglio ad ogni dimensione del quadro, dovranno avere internamente nella loro fascia non meno di tre canaletti verticali, distanti fra loro cm. 15, nei quali si possano introdurre altre fascie del medesimo legno e dell'altezza eguale, una delle quali, posta longitudinalmente, dividerà la cassa in due compartimenti. La quale fascia mobile longitudinale avrà essa pure dei canaletti corrispondenti a quelli della fascia stabile, entro cui l'operatore potrà introdurre delle altre fascie più corte, le quali suddivideranno uno dei suindicati compartimenti onde avere uno che corrisponda al bisogno senza eccedere, allo scopo di non disperdere inutilmente i vapori dell'alcool. In tal modo, con quattro sole di queste fascie per ogni cassa, delle quali una longitudinale e tre trasversali di progressiva lunghezza di 15 in 15 centimetri si può formare un compartimento di qualunque grandezza e forma si brami. E per contenere l'alcool converrebbe avere un buon numero di scatolette di zinco di forma rettangolare, larghe cm. 15, lunghe cm. 30 ed alte c. 5, ponendo le quali sul fondo di quel compartimento che si vuole utilizzare, ne verrà esso intieramente coperto, perchè anche le dimensioni delle casse e delle fascie mobili seguono sempre la progressione di 15 in 15 centimetri.

Avvertesi poi che talora si ponno simultaneamente operare anche più quadri ponendoli accanto uno all'altro, e che in mancanza delle indicate scatolette di zinco si ponno adoperare dei piatti fondoluti. Il quadro, stato precedentemente lavato con acqua tiepida, e deterso possibilmente da ogni immondezza, indi lasciato ben seccare, dovrà essere assicurato al coperchio con viti od uncini in modo che non possa cadere, e che corrisponda al predisposto compartimento, sempre con la pittura rivolta verso l'alcool. Ciò fatto si chiuderà la cassa, e la pittura riuscendo naturalmente sopra l'acool, non tarderà ad essere investita dai vapori di esso.

§ 171. Il tempo necessario varia moltissimo, ed è in media dalle due alle tre ore, come rilevasi dal rapporto del cav. Eastlake al Ministero inglese; l'assorbimento dei vapori alcoolici che fanno i colori ad olio, lungi dal riuscir loro di danno, li chiarisce, e ridona ad essi il primitivo brìo, come si è veduto. Il Bacco ed Arianna di Tiziano della Galleria Nazionale di Londra, citato dal Tairas, la risurrezione di Lazzaro di Rembrandt della Galleria Schieissheim di Monaco, accennata dal The Museum, ed il convitto degli Dei di Giulio Romano della nostra piccola raccolta, di cui tenemmo già parola, per tacer di tanti altri, sono una prova incontrastabile del bene che ponno produrre quei vapori.

§ 172. Chiusa la cassa nel modo sopraindicato, attenderai una mezz'ora circa, indi alzerai il coperchio per vedere quale e quanto sia l'effetto della operazione, poichè il tempo necessario varia a seconda della qualità e quantità della vernice. Al quale proposito abbi in mente che il cav. Eastlake ci avverte che quel sistema agisce con maggior prontezza sulla vernice di mastice, massimamente se lo strato è grosso, e pochissimo sopra qualsiasi vernice se essa è sottile. Quindi se dalla tua ispezione ti risulta che la evaporazione abbia raggiunto il suo scopo, leva il

quadro, esponilo all'aria libera, e versa nel suo recipiente l'alcool rimasto, ma se t'accorgi che l'azione abbia bensì cominciato, ma non finito, richiudi la cassa, attendi un'altra mezz'ora, poi osserva di bel nuovo. E se invece trovi che la vernice vecchia incominciò bensì a farsi alquanto lucida, ma che mantiene ancora i suoi difetti, chiudi nuovamente la cassa ed attendi un'ora, ed anche due. Il professore Vogt ci assicurava che talvolta conviene prolungare quel bagno di vapore per otto, ed anche dieci o dodici ore, in capo alle quali la vernice, anche la più dura, ordinariamente cede. Noi ottenemmo il nostro intento giammai prima di due ore, nè più tardi di cinque; ed uno solo, fra questi ne operammo, uscì dal bagno precisamente quale vi era entrato, mostrando con ciò la inopportunità od insufficienza di quel sistema in suo confronto, poichè anche nel colore non subì la minima alterazione. Esso era dipinto in tavola, aveva subìto varî restauri, e la sua vernice non pareva antica, ma era sottilissima.

§ 173. Il più volte citato prof. Vogt, onde verificare se il quadro sia suscettibile di profitto con quell'operazione, usa porre nel fondo di una piccola scatoletta di cartone, del diametro di circa cinque centimetri, parecchi strati di carta bibula o di flanella, assicurandoveli con degli spilletti, poi versarvi tanto alcool quanto ne possono assorbire senza pericolo che ne scoli capovolgendo la scatola. Ciò fatto, rinversa quella scattola sopra il quadro per modo che la pittura le serva di fondo, ed il fondo vero tenga luogo di coperchio, ponendovi sopra qualche cosa di pesante acciò aderisca bene e non si smuova. L'alcool contenuto nella carta o nella flanella si evapora, e riempiendo delle sue esalazioni la piccola scattoletta, agisce sulla vernice che le corrisponde, nel modo di sopra indicato. Trascorso un congruo tempo, alza la scattola ed osserva l'effetto che i vapori produssero su quel pezzo di quadro che era da esso coperto; e la rimette al medesimo

luogo, ed anche vi aggiunge dell'acool se lo reputa necessaria. Tale sistema, quanto è semplice, altrettanto è ingegnoso, e può servire a meraviglia per somministrare un preventivo criterio intorno al tempo necessario per la operazione.

Del toglimento delle vernici.

§ 174. Allorquando una vernice, per qualsivoglia motivo, nuoce, o deturpa il dipinto, e che il sistema Pettenkoffer non vale a migliorarla, convien toglierla.

§ 175. Due sono i sistemi per levare le vernici dai dipinti, uno denominato a secco, perchè consiste in soffregagioni, il quale in Francia è chiamato *deroulage*, l'altro ad umido, venendo per esso impiegate sostanze liquide, ed ambidue hanno i loro fautori.

§ 176. E in verità. È noto a tutti che moltissimi pittori di genere finitissimo, specialmente olandesi e fiamminghi, onde condurre le opere loro a qual grado di estrema finitezza, usavano mischiare nei colori alquanta vernice di mastice, col qual mezzo le tinte ricevono un grado maggiore di scorrevolezza, che facilita di molto il lavoro: e si sa che tale pratica non fu mai totalmente smessa, anzi viene eseguita anche oggidì per lo stesso motivo. Chiunque poi rifletta che il sistema ad umido consiste nel far disciogliere la vernice strofinandola con cotone od altro imbevuto d'alcool mitigato con un olio, comprenderà essere impossibile garantirsi di poter arrestare a mezzo quell'operazione, onde con essa non arrecar danno a quei colori, cui fu unita della vernice, i quali si disciolgono assai facilmente al più leggero strofinìo di un corpo bagnato nell'alcool. Viceversa, non consistendo il metodo a secco altro che nel soffregare la vernice col polpastrello delle dita perfettamente asciutte, e nel fare che con questo mezzo la estrema superficie della vernice

polverizzi, ognun vede essere in piena facoltà dell'operatore l'arrestarsi quando vuole, e quindi prima di giungere a contatto di quelle delicatissime tinte. Ecco il motivo, pel quale noi riteniamo che il sistema a secco sia l'unico che impiegar si debba per togliere la vernice ai quadri di Dov, di Mieris, di Slingelandt, di Van Huysum e d'altri moltissimi, come pure di molti anche fra i moderni, specialmente fiamminghi e francesi, i quali pongono la vernice nei loro colori anche per ottenere uno smalto precoce. Perciò esporremo separatamente entrambi i sistemi, incominciando da quello a secco.

Modo di togliere le vernici col sistema a secco.

§ 177. La teoria è semplicissima. Quando la resina, di cui è composta la vernice, non sia di quelle dette *dure*, e che nel preparare la vernice non si abbia aggiunto dell'olio, qualora venga soffregata, si polverizza. Ma, acciò questo effetto succeda sempre eguale in ogni punto, è necessario ehe il corpo che tocca la vernice sia elastico; e l'esperienza ha dimostrato nulla esservi di più opportuno che il polpastrello delle dita.

§ 178. Questo sistema per altro, come giustamente osserva il signor De Burtin, non si presta che pei dipinti di superficie liscia, essendo impossibile che la compressione del dito arrivi nelle piccole profondità formate dal pennello o dai fili della tela. E così pure è, se non impossibile, almeno assai difficile e disagevole, pei quadri di dimensione alquanto grande, poichè la pelle delle dita deve naturalmente soffrire in quella prolungata confricazione. Tratta dunque i quadri grandi e ruvidi col metodo ad umido, e riserva quello a secco unicamente pei piccoli e lisci, seguendo le norme che ora andiamo ad additare.

§ 179. Qualunque dipinto deve in prima essere esaminato attentamente per verificare se, per avventura, esistessero

alcuni punti, nei quali il colore non fosse ben solido ed aderente, essendo naturale che in tal caso la confricazione lo farebbe cadere: quindi, ove un tale inconveniente esista, occorre che vi rimedii, assicurando il colore con la colletta e col ferro, come è indicato ai §§ 6, 7, 8 e 9 della prima parte di quest'opera. In ogni caso poi dovrà esser ben detersa da ogni immondizia, e lavato con acqua tiepida.

§ 180. Ciò premesso, se il quadro è in tela, converrà che lo stacchi dal telaio, e lo pulisca ben bene, anche da tergo, che ne levi col ferro, o con la pomice, qualunque scabrosità, e che lo assicuri, in via provvisoria, sopra una tavola ben piana e liscia, poichè altrimenti, dovendo tu comprimere, correresti pericolo, se non di sfondare la tela, almeno di cagionarle delle ammaccature e delle screpolature.

§ 181. Taluni, prima di cominciare le fregagioni, lavano il dipinto con acquavite, cioè alcool diluito, o con un leggera dissoluzione di potassa o di soda, all'oggetto, essi dicono, di digrassare la vernice, e renderla più prontamente friabile. Ma noi escludiamo assolutamente l'uso degli alcali, i quali, penetrando per le fessure della pittura, potrebbero arrecare dei danni, e riserviamo l'uso dell'alcool per quei soli casi, nei quali s'incontra una vera difficoltà.

§ 182. Asciutto che sia completamente il dipinto, comincia in un angolo a comprimere col polpastrello delle dita indice, medio ed anulare, i quali dovranno essere bene asciutti e mondi da qualunque untume, girando a guisa di vortice. Nella maggior parte dei casi, dopo alcuni minuti secondi, la vernice comincia a polverizzarsi: ma se vedi che essa resiste, ponivi sopra una presa di una resina molle, come thamar o colofonio, finamente polverizzata, e torna a fregare. Quella poca polvere, tanto innocua, farà sì che le dita non sdrucciolino sulla superficie della vernice, la quale non tarderà a polverizzarsi essa

pure, nè potrà nuocere in guisa alcuna, essendo della natura stessa della vernice.

§ 183. Alcune volte s'incontrano di quelle vernici, che, a motivo, pare, delle esalazioni grasse, a cui furono esposte, acquistarono un tal grado di lisciezza, da non permettere che la loro superficie venga intaccata, abbenchè la resina di cui sono composte sia di natura friabile, nè vi sia stato accoppiato dell'olio. In tal caso l'uso dell'acquavite torna opportunissimo; e per farne uso poni il tuo quadro orizzontale, prendi un grosso piumacciolo di cotone inzuppato abbondantemente nell'acquavite, ovvero nell'alcool allungato con acqua, e con esso passa prestamente sopra tutto il dipinto, soffregando alquanto, ma con tale leggerezza e speditezza da non permettere che quel liquido disciolga alcuna parte della vernice. Attendi poscia sino al giorno susseguente, od almeno parecchie ore, per essere certo che l'acquavite sia perfettamente evaporata, poi rimetti un poco di resina polverizzata sul quadro e torna a fregare, come indicammo, e sta certo che la vernice si ridurrà in polvere essa pure. E qualora anche, dopo tali diligenze, la vernice non cedesse, ciò indicherebbe non essere di quelle che si prestano alla operazione di cui ora trattasi, e che per toglierla è mestieri ricorrere al sistema ad umido.

§ 184. Viceversa, se cede, continua le tue fregagioni, sempre leggermente, e procedendo con ordine, poichè non devi pretendere di levar tutta la vernice in un punto prima di passare ad un altro, la qual cosa ti esporrebbe al pericolo di abbassarti di troppo ed intaccare alquanto anche la pittura, ma devi assottigliarla tutta egualmente, e per ciò devi ritornare più volte sopra ogni punto.

§ 185. Di tratto in tratto, con una pezzuola, leva la polvere che facesti onde vedere i progressi del tuo lavoro, e lo stato del quadro; e se ciò non ti basta, detergilo con una spugna stata intrisa nell'acqua, e poi spremuta, col

qual mezzo, finchè la pittura è bagnata, potrai discernere benissimo ogni cosa, nè ciò ti renderà punto difficile il continuare la tua operazione. Bada poi alla polvere che produci, e se t'accorgi che cambia di colore, fermati subito perchè ciò è segno che vi si mescola un poco di colore, e quindi che ti abbassi di soverchio: e così pure devi stare attento alla sensazione che provi alle dita, poichè se t'avvedessi che esse scorrono con maggiore facilità dell'ordinario, dovresti fermarti, ciò significando che esse toccano il colore, il quale è naturalmente più duro e liscio della vernice. Ma sopra tutto figgiti in mente che il voler levare del tutto la vernice con questo metodo è cosa pericolosissima, e che il prudente ristauratore deve limitarsi ad assottigliarla tutta egualmente, poiche, se anche fosse ingiallita ed oscurata, e ne rimanesse ancora uno strato, questo, atteso la sua sottigliezza, non potrebbe nuocere all'effetto del quadro, essendochè col processo Pettenkoffer, gli si può ridonare tutta la sua trasparenza. Viceversa, se tu ti abbassi troppo, servendo il sistema a secco principalmente per i dipinti i più delicati, potresti assai facilmente intaccare, per lo meno, le ultime velature, che il più delle volte son miste con vernice, e perciò friabili e delicatissime, le quali si sciuperebbero assai facilmente, con grave danno del dipinto. E se mai, terminata che abbi la tua operazione, ti accorgessi che in qualche punto lo strato della vernice rimasta fosse un po' più grosso, ti sarebbe sempre aperto l'adito a ritornarvi, ed in alcuni casi anche a valerti del raschiatojo, il quale renderà ottimi uffici.

§ 186. Alcune volte, sotto la vernice, trovansi dei ritocchi fatti con colori preparati a vernice, e sono essi che localmente trattengono la polvere che vai formando. Procura dunque di verificarlo per tua norma. Tuttavia ritieni che sarà sempre prudente cosa l'arrestarsi, poichè volendo proseguire, si corre pericolo di danneggiare le

parti circostanti. Occorrendo di toglierli, varrà meglio ammollirli, per quindi levarli col raschiatoio, come indicammo a suo tempo (§ 148).

§ 187. Anche nel caso che sotto alla vernice si trovino delle colle o della albumina, per levar le quali è forza distruggere onninamente la vernice, converrà sempre fermarsi appena esse compaiono, essendo cosa importantissima il non intaccarle minimamente, perchè esse difendono la pittura dal contatto dell'alcool e degli olii essenziali, ai quali conviene ricorrere per levare intieramente la vernice.

Del sistema ad umido per levar le vernici.

§ 188. Come abbiamo già accennato, questo sistema consiste nel disciogliere la vernice che ricopre il dipinto, strofinandolo con un corpo imbevuto d'alcool mitigato da un olio che vi si unisce, e nell'asportarla allorchè è disciolta.

§ 189. In via ordinaria, a questo intento, si adopera un miscuglio composto d'alcool e di olio essenziale di trementina, che è l'acquaragia, cui alcuni aggiungono anche una piccola dose d'olio di noci, nel qual miscuglio si procura di proporzionare la quantità dell'alcool, alla durezza della vernice. Ma le vernici variano molto, e perciò ve n'ha di quelle, per disciogliere le quali non è necessario nemmeno l'alcool, ed altre, contro di cui questo reagente non basta, e per togliere è mestieri ricorrere a sostanze più energiche, ed a sistemi particolari. Quindi nel trattare distingueremo le vernici comuni, che non presentano molte difficoltà, dalle oleose e da quelle composte di resine dure, le quali talvolta oppongono resistenza grandissima.

Delle vernici tenere.

§ 190. Chiamansi tenere, od anco semidure, quelle vernici che risultano dalle resine, le quali non sono giammai dure molto, e che perciò fondonsi anche a freddo od a lieve calore negli olii essenziali, come sarebbero quelle di olibano, di colofonio, di sandracca, di mastice, e di altre consimili, alle quali devesi aggiungere anche quella di thamar, che, quantunque appartenga alla famiglia delle gommo-resine, pure è la più dura di tutte.

§ 191. Per disciogliere quest'ultima, basta l'olio di semi di papavero, la qual cosa torna utile molto in alcuni casi, specialmente ora trattasi di dipinti moderni, i di cui colori non reggerebbero all'azione dell'alcool, e molte volte nemmeno a quella dell'acquaragia: per le altre, invece è necessario quel miscuglio che gli italiani chiamano comunemente *la mista* (1) ed i francesi l'*esprit mitigè*, il quale componesi d'alcool, acquaragia ed una piccola dose d'olio di noci.

§ 192. Fra i componenti di questo miscuglio, l'alcool è quello che agisce principalmente, e perciò deve entrarvi nella minor proporzione possibile, onde evitare disastri. L'acquaragia, che da sola rimarrebbe inattiva, unita all'alcool facilita il discioglimento della resina, e al tempo stesso modera l'azione troppo viva dello spirito; e l'olio giova molto ad elidere l'agrezza dell'alcool, cosicchè, quando vi è aggiunto ben di rado succede quel terribile imbianchimento, che i francesi chiamano *chancì* da noi già accennato (§ 83) e del quale tratteremo parlando a suo tempo.

---

(1) D'ora innanzi, dovendo assai di frequente nominare questo miscuglio, lo chiameremo sempre *la mista.*

Del levar le vernici col sistema ad umido.

§ 193. La parte meccanica di questo sistema è sempre la stessa, qualunque sia la vernice; e la diversità del trattamento non consiste che nelle qualità dei liquidi, coi quali si strofina la vernice, acciocchè si disciolga.

§ 194. Il cotone che si deve adoperare ha il vantaggio di essere morbidissimo, di comprimere egualmente in ogni punto, di poter essere prestamente conformato come meglio occorre, sia in piccoli fiocchetti, che in grossi, e di potersene avere quanto ne abbisogna senza difficoltà. Ammettiamo oltre il cotone il pennello grossetto ed a peli corti per i dipinti ruvidi o di colore abbondante, coi quali mal servirebbe il cotone, non potendo esso insinuarsi nelle profondità.

Come si toglie la vernice di Thamar.

§ 195. Non essendo la thamar una vera resina, e presentando essa una facilità speciale, in confronto alle resine vere, per quello che si riferisce al discioglimento della sua vernice, riteniamo opportuno discorrerne a parte.

§ 196. Qualunque volta ci cadde in acconcio, crediamo di aver spiegata la massima, che il saggio ristauratore deve sempre dare la preferenza a quei mezzi, che sono i meno pericolosi. Con la mista può esso garantirsi di non sciupare alcun quadro, ma per garantirsi di ciò bisogna che usi moltissima circospezione, massime nelle dosi dell'alcool, specialmente poi se il dipinto è di data recente. Dal momento, adunque, che per togliere questa vernice si ha un mezzo innocentissimo, il quale non presenta alcun pericolo, prudenza vuole che gli si dia la preferenza, salvo il ricorrere alla mista qualora il tentativo riuscisse infruttuoso.

§ 197. Poni adunque orizzontalmente il tuo quadro, il quale sarà stato in precedenza ben pulito e lavalo, poi col mezzo di un piumacciolo di cotone ungilo di olio di semi di papavero, il quale, fra gli altri oli essicativi, è il più magro. Attendi un dieci minuti circa, poi col medesimo cotone comincia in un angolo a soffregare, movendolo circolarmente a guisa di vortice, e procedi ordinatamente a quel modo. Osserva di tratto in tratto il cotone per conoscere se la vernice si discioglie; e nel caso affermativo tu pure procedi più lesto, quanto più prontamente ha luogo il discioglimento. Avverti che quel piumaccetto non deve essere soverchiamente imbevuto d'olio, ma che per altro lo deve essere quanto è necessario, acciò la vernice discioltasi non sia troppo densa; e di mano che procedi, pulisci la parte sverniciata da prima con altro cotone o pezzuole asciutte, acciò l'olio non penetri nella pittura.

§ 198. Eseguita tale operazione sopra la intiera superficie, la ripasserai di bel nuovo in que' punti, nei quali fosse rimasta della vernice, indi la scorrerai nuovamente col cotone unto ed i pannolini asciutti, il che ti gioverà a toglier qualunque resto di vernice, e da levar quei peli che il cotone vi potesse aver lasciati.

Del togliere ad umido le vernici semidure.

§ 199. Sotto a questa denominazione, come abbiamo già indicato al § 162 e seguenti, comprendendosi tutte le vernici, che risultano da resine facilmente solubili nell'acquaragia ed altri olii eterei.

§ 200. Intorno al modo di disciogliere ad umido codeste vernici, fra le quali generalmente comprendendosi anche quelle di thamar, da noi tenuta in disparte, hanno variamente scritto i trattatisti. Tutti son concordi nella massima di adoperare dello spirito mitigato, ma variano nei dettagli della operazione.

§ 201. Che anche l'uso dei miscugli spiritosi presenti dei pericoli al pari del sistema di confricazioni, e fors'anche maggiori, e che perciò siavi tutta la necessità di andare cauti, e cominciar sempre dal far entrare nel miscuglio una dose di alcool sì piccola, che non possa pregiudicare anche ai dipinti i più delicati, a noi sembra cosa tanto chiara che non convenga spender parole per dimostrarla. Infatti, col sistema delle confricazioni si potrà inavvertitamente sciupare qualche velatura, ma per giungere a ciò è mestieri fregar per qualche tempo, durante il quale può l'operatore, anche il meno esperto, entrare in dubbio, osservare ciò che fa, ed arrestarsi; mentre con l'uso degli spiritosi, se il suo miscuglio è troppo carico d'alcool, e per mala sorte la vernice sia sottile e tenera, al primo circolo che segna col cotone può sciupare, ed anche distruggere, ciò che vi corrisponde.

§ 202. Lo stabilire la scala della varietà di durezza e di resistenza, che s'incontra nella pittura ad olio, è cosa assolutamente impossibile. Il Déon pone il principio, che la pittura ad olio, allorchè siasi resinificata, è molto più dura e resistente della vernice comune di mastice, per cui, que' mezzi che valgono a disciogliere questa, non bastano ad offendere quella. Noi pure ne conveniamo; ma in pari tempo siamo d'avviso essere assai pericoloso l'affidarsi troppo ad una tale massima, difficilissimo essendo lo stabilire in prevenzione, se, e sino a qual punto la resinificazione abbia avuto luogo. In fatti lo stesso Déon, benchè talvolta si contraddica, in complesso però raccomanda assaissimo la prudenza. E nelle infinite nostre esperienze ci è accaduto di trovare dei dipinti apparentemente della medesima epoca, alcuni dei quali si discioglievano con grande facilità, mentre altri non ci fu possibile intaccarli coi reagenti i più forti. Uno di scuola fiorentina non si scompose nemmeno col così detto olio di tartaro, che è una delle dissoluzioni di potassa le più

energiche. In tanta incertezza adunque, altro non rimane che andare adagio, e cominciare con una mista assai blanda, rinforzandola poscia con l'alcool, se ciò risulta necessario, poichè anche il troppo fregare nuoce.

§ 203. Ciò valga relativamente alle sostanze dissolventi. In quanto poi all'oggetto meccanico di cui valersi, noi diamo la preferenza al cotone naturale, e che qualora trattasi di pitture ruvide, od eseguite a grandi tratti, nelle quali l'andamento del pennello sia molto marcato, ammettiamo anche un pennello a peli corti e di media resistenza, con l'aiuto del quale sarà agevole internarsi nei solchi della pennellata, onde disciogliere quella vernice che vi si è accovacciata.

§ 204. Il signor Déon, non in seguito al toglimento della vernice, ma dopo aver parlato degli imbianchimenti pone un capitolo a parte intitolato: *Quadri olandesi*, nel quale cade in alcune contraddizioni, che crediamo opportuno di rimarcare.

§ 205. Comincia esso col dire, che per isverniciare quei dipinti è necessario un processo speciale, poichè, essendo essi per la maggior parte eseguiti con colori, nei quali entra la vernice, l'alcool li può intaccare, e le fregagioni sfiorarne la estrema finezza del tocco. Poscia sogginnge che, ciò non ostante, il loro pulimento coi metodi ordinari non è impossibile, anzi che ne ha migliaia di esempi, poichè essendo quei colori legati, non con la sola vernice che è di copale, ma con altrettanto olio, ne risulta una pasta solida e secca, ben più dura della vernice che li ricopre. Tuttavia, perchè debbonsi sempre preferire i metodi più miti, abbenchè più lunghi, egli suggerisce di assottigliare a secco la vernice, poi versarvi dell'altra vernice bollente acciò ammollisca qnella rimasta, pulendo poi intieramente il quadro con l'acquaragia.

§ 206. Al § 238 il lettor nostro troverà descritto un tal processo, e vi troverà del pari accennato il motivo pel

quale lo riteniamo pericoloso in molti casi, fra i quali poniamo in prima linea quello di pitture, nelle quali entri della vernice. È vero ehe se questa è veramente di copale, tarda a dissolversi più di quella di mastice, ma questo stesso sistema è quello che il Déon medesimo suggerisce per dissolvere le vernici più dure. Quindi ove si tema che possano pregiudicare i due sistemi ordinari, quello, cioè delle fregagioni e quello della mista, anzichè ricorrere alla vernice bollente, proponiamo di adottare l'acquaragia calda mista, se trovasi necessario, con la benzina, con la qnale si potrà disciogliere la vernice ordinaria, che ricopre il quadro, senza pericolo alcuno dei colori, purchè sieno antichi; e ciò tanto più facilmente se, prima dell'indicata operazione, si romperà l'epidermide della vernice eoi sistema a seeco.

Modo di agire per togliere col sistema ad umido le vernici semidure.

§ 207. Dopo di aver esposto l'opinione dei vari scrittori, indicheremo quel metodo che le nostre esperienze ti convinsero essere il migliore.

§ 208. Dovrebbe essere oramai inutile il ripetere, che il toglimento delle vernici deve sempre essere preceduto dalla assicurazione del colore, se non è ben solido, dal pulimento d'ogni sorta di immondezze, e dalla lavatura con acqua tiepida. Premesse le quali operazioni ti comporterai come segue.

§ 209. Porrai il quadro orizzontale, e se esso è in tela vi metterai sotto una tavoletta piana e liscia, di tal grandezza che possa entrare fra le guide del telaio, acciocchè la tela si appoggi sopra di essa.

§ 210. Comporrai la tua mista di tre parti d'acquaragia una di alcool buono, vale a dire che marchi non meno

di 45 gradi dell'areometro, e di piccola parte d'olio di semi di lino o di noci, ponendo il tutto in una fiala avente la bocca alquanto larghetta. Prenderai del cotone naturale, da cui sieno state tolte le sementi ed altri corpi estranei, i quali potrebbero graffiare il dipinto, e ne formerai una pallottola del diametro di tre in quattro centimetri. Con essa chiuderai la bocca della fiala, che scuoterai fortemente acciò i tre liquidi si mischino fra di loro. Poscia la capovolgerai affinchè il cotone ne rimanga inzuppato e con esso bagnerai tutta la superficie del quadro, se è, piccolo, od una porzione se è grande, operando con leggerezza e sollecitudine. Attenderai alcuni minuti, quanti cioè son necessari perchè la mista evapori, poi agendo nel modo anzidetto, ribagnerai il cotone, ma questa volta in modo che non sia molto inzuppato, e cominciando in un angolo descriverai dei circoli, comprimendo alquanto più forte che nella prima bagnatura, stando attento se la vernice si smuove. La qual cosa ti verrà rilevata da due indizi: uno sarà il color giallognolo cupo, che prenderà il cotone, in causa della vernice disciolta che trae a sè, l'altro la resistenza che incontrerai quando la mista comincia ad evaporare, perchè la vernice mezzo disciolta s'attacca al cotone e lo trattiene. Se t'accorgi che il discioglimento della vernice accada troppo prontamente, aggiungi alla mista dell'altra acquaragia, onde maggiormente moderare l'azione dell'alcool: e se, all'opposto, vedi che la vernice non si smuove, ovvero che si smuove imperfettamente, rinforza la mista con altro alcool, e continua in questo modo, finchè giungesti a trovare la proporzione giusta che si addice al caso.

§ 211. Non essendovi un criterio sicuro per conoscere se la vernice, sulla quale si vuole operare, possa disciogliersi facilmente o no, essendochè troppo si rassomigliano, altro mezzo non rimane, per evitare qualunque sciagura, che cominciare da dose leggera, e fare degli assaggi, nel

suindicato modo, e sulle parti meno importanti del quadro. Quando poi trovasti quella proporzione che cercavi, procederai regolarmente per linea, non mai a sbalzi, onde non dimenticare qualche punto, o ritornar di nuovo, senza bisogno, sopra qualche altro, e con maggiore libertà e sicurezza che non usavi negli assaggi.

§ 212. Il motivo pel quale prescriviamo che nella mista si ponga quella piccola quantità d'olio, è perchè tanto l'alcool, quanto l'acquaragia, tendono a dimagrare ed inaridire soverchiamente il dipinto, per cui quell'olio elide tale effetto. E se ordinammo di cominciar sempre dal bagnare di mista la superficie che si vuole operare, è perchè quella bagnatura cominci ad ammollire alquanto la superficie della vernice, disponendola per tal guisa a disciogliersi con maggiore facîlità. Conveniamo poi col Déon, che giova meglio agire con franchezza e disinvoltura (sempre però nei debiti limiti) anzichè tentennare, perchè ciò che può pregiudicare in questa operazione, non è il bagnare, ma lo strofinare. Quindi per istrofinare meno, giova il predisporre la vernice, e l'agire in modo che si disciolga del tutto, ma che sia smossa ed asportata dal piumacciolo di cotone senza bisogno di molto fregare.

§ 213. Per verità non comprendiamo per qual motivo il Mérimée ordini di unger d'olio il dipinto, prima di operare con la mista: come noi conveniamo con lui nella necessità di arrestar subito con l'olio l'azione dissolvente della mista. L'aridezza, che potrebbe essa produrre qualora constasse di solo alcool ed acquaragia, viene impedita dall'olio che vi si aggiunge, e che il Mérimée stesso vi pone; e d'altronde l'alcool, dal quale dipende l'azione della mista sulla vernice, non è come la potassa, che corroda appena toccando. Noi, quindi, siamo convinti, e la esperienza ce lo confermò, che giovi meglio, non per arrestare l'azione dell'alcool, già infrenata dalla molta ac-

quaragia e dall'olio contenuti nella mista, ma per compire la operazione del totale toglimento della verniee, il ripassar la parte con la sola acquaragia, cui si può aggiungere una minima dose d'olio, onde render più dolce la sua azione. La qual lavatura giova eziandio a svellere quei peli del cotone che, per caso, fossero rimasti attaccati ai rimasugli della vernice.

§ 214. Trovate che tu abbia le proporzioni della mista opportune al caso, prosiegui bagnando prima un certo spazio di superficie, poscia, ritornando indietro, strofina con disinvoltura, descrivendo col cotone tanti circoli quasi concentrici, e procedi nel modo già detto più sopra. Poni mente però che ti converrà agire con maggior leggerezza e circospezione sopra gli scuri in generale, perchè son colori mancanti di corpo, ed in particolare sopra i bruni, molti dei quali, essendo di natura bituminosa, vengono assai facilmente intaccati dall'alcool: e così pure che devi constantemente tener d'occhio al cotone col quale soffreghi, onde dalla tinta, che ad esso si associa, tu possa comprendere se si discioglie la sola vernice, ovvero se ad essa si unisce anche qualche poco di pittura. Nel qual caso ti arresterai subito, e pulirai la parte col piumaccetto intinto nell'acquaragia, mista ad un poco di olio. È poi da sottintendersi che di mano in mano che il cotone s'imbratta della vernice che discioglie, conviene rivolgerlo e poi cambiarlo, dovendo esso non solamente disciogliere la vernice, ma assorbirla e portarla seco, cosa che non può più fare allorquando n'è già impregnato.

§ 215. Ma, nel decorso della tua operazione, non sarà difficile che incontri degli incagli, come sarebbero degli strati di colla o di albumina, ovvero dei ristauri fatti con colori preparati a vernice, i quali si disciogliérebbero subito. È ben difficile che l'occhio sperimentato del ristauratore non s'avveda dell'esistenza di questi ritocchi prima d'intraprendere la sua operazione, od almeno ap-

pena incominciata, vale a dire quando bagnando la prima volta di mista la superficie del dipinto, rese trasparente pel momento la vernice fosca od opaca. Comunque però sieno le cose, allorchè t'avvedi esistere tali ritocchi, è mestieri che li esamini attentamente, e con occhio spregiudicato, onde prendere una risoluzione a loro riguardo. Imperciocchè, o sono essi ben fatti, cosicchè convenga il conservarli, ed allora è forza il rinunciare al toglimento della vernice col mezzo della mista, accontentandosi di assottigliarla a secco, poscia ringiovanirla col metodo Pettenkoffer: od essi non meritano d'esser conservati, e tu procederai imperterrito nulla curando ch'essi se ne vadano. Rammentati però che, anche in questo caso, devi stare attento onde non passar oltre ed intaccare anche le tinte originali: e di più devi usare ogni cura acciò le tinte che disciogli, e specialmente quelle di cinabro, non si espandano, poichè facilmente formano esse delle macchie, o specie di aureole, difficilissime da togliersi, perchè risultano dall'essere quei colori penetrati entro le piccolissime screpolature del dipinto originale.

§ 216. Viceversa, se t'accorgi che sotto alla vernice vi sieno delle colle, ovvero dell'albumina, le leverai con quello dei metodi già indicati che sarà del caso. E perchè queste non sono solubili nell'alcool, potrai valerti di esso con maggiore libertà nel disciogliere la vernice, essendochè le colle stesse servono a difendere la pittura. Anzi, per assicurarti bene che della vernice non ne rimanga punto, compirai la sua distruzione con l'alcool solo e ben rettificato.

§ 217. Ma talvolta si trovano anche dei quadri, nei quali sotto la vernice vi è della colla o dell'albumina, e sotto a questa altra vernice. Se ciò ti accade, a seconda che si alternano gli strati, or di vernice, or di colla od albumina, alterna tu pure le pratiche per estrarla, valendoti dei sistemi da noi già indicati (§ 134 e seguenti).

In simili casi l'operazione diventa lunga molto e noiosa, ma se userai di quella pazienza, che tante volte t'inculcammo, vi riuscirai.

Delle vernici dure.

§ 218. Chiamansi dure le vernici composte di gommo-resine, ed anco di resine vere, qualora a queste sia stato aggiunto un olio fisso essicante. Quindi annoverare si devono fra le dure tutte le vernici formate con la copale, che sono le più numerose, quelle d'ambra o succino, che fortunatamente trovavansi assai di rado sopra i dipinti, e quelle composte per lo più di mastice, o di sandracca disciolte a fuoco nell'olio di noci o di semi di lino, ovvero anche in un olio etereo, ma poscia misto con uno degli indicati due olii, reso più seccativo mediante la precedente bollitura con degli ossidi di piombo, di zinco, o di manganese.

§ 219. Oggidì nessuno più infimo restauratore adopera alcune delle suindicate vernici, servendosi essi. quasi esclusivamente, della vernice di thamar, che è la più facile a farsi, e nel tempo stesso, la meno costosa. Ma nei tempi passati erano usatissime, anche dagli uomini dell'arte, le vernici di mastice, e più ancora di sandracca e di colofonia disciolte col fuoco negli olii, precedentemente cotti, di noci o di lino; e si usava talvolta anche quella di copale. Ma ciò non basta. Non havvi forse altro genere di oggetti, che sia stato costantemente sottoposto a tutti i capricci e le stravaganze degli uomini, quanto i poveri quadri, che tutti pretesero di pulire, verniciare, restaurare, senza avere la più piccola idea di ciò che debba farsi nei singoli casi. Quindi, non solo per il passato, ma anche al di d'oggi, oltre ai restauratori ed ai dilettanti di quadri, havvi uno stuolo immenso di scarabocchiatori, preti, sagrestani, che far la vogliono da restauratori, ed ap-

plicano ai miseri quadri qualunque vernice venuta loro alla mano e quindi più di frequente quella di copale, perchè è la più usitata nei varii mestieri, e per conseguenza la più facile a trovarsi. Dalla quale circostanza proviene il gran numero di quadri sconciati con pessime vernici, molte delle quali, per la loro durezza e per la conseguente difficoltà di poterle sciogliere senza mettere a repentaglio la pittura, pongono spesse volte alla tortura il restauratore coscienzioso.

Dei vari modi di togliere le vernici dure.

§ 220. Il signor De Burtin, parlando delle cattive vernici, pone il lettore in avvertenza intorno a due principii, che si presentano con molta apparenza. Nessuno però degli altri scrittori ne fa cenno, tranne il Forni, che li riproduce molto inesattamente, ed il Dèon, che senza citarli, dà un suggerimento, il quale ha molta analogia con essi. Ma le parole del Burtin sono assai vaghe, ed il Dèon non rende alcuna ragione di ciò che insegna. Perciò ci pare non inopportuno l'esaminare quei principii, onde, se è possibile, ricavarne qualche utile conseguenza. Quindi controporremo, a ciascheduno di essi, le nosrre osservazioni, proponendoci per obbiettivo principale la copale e l'ambra, come quelle, che presentando le maggiori difficoltà, reclamano principalmente la nostra attenzione.

§ 221. *Uno di questi principii*, dice il signor De Burtin, *è che il medesimo dissolvente, il quale fuse una volta certa materia, potrà rifonderla un'altra volta mercè il tempo, la manipolazione ed il grado di calore necessarii* Ora ci sarà lecito chiedere a quello scrittore, quale sia poi il *dissolvente*, che fonde l'ambra e la copale. *Non è che con l'aiuto del fuoco*, scrive il signor Enrico Violette (1),

(1) *Guide pratique de la fabrication des vernis*, par Henry Violette. – Paris, E. Lacroix.

che, modificandosi col calore la loro costituzione, si pervenne a renderle miscibili agli olii ed alle essenze. È questo calore, che è il vero *necessario*, ed il solo *dissolvente* di quelle sostanze, sapete voi a qual punto deve ascendere? Per liquefare la copale deve essere, nientemeno che dai 230 ai 360 *gradi:* e dai 350 ai 400 per l'ambra, di cui ve n'ha pure parecchie qualità. Giudichi ognuno se ciò sia comportabile in un quadro.

§ 222. *L'altro principio*, prosegue esso, *consiste in ciò, che le sostanze resinose, indurite per effetto dell'evaporazione, si fondono sempre nelle sostanze stesse tuttora allo stato liquido, purchè vi si impieghi la manipolazione, il calore ed il tempo necessario.* Sia pure, se così vuolsi, ma dove troveremo noi l'ambra e la copale, e nemmeno la sandracca ed il mastice tuttora allo stato liquido? Tutte queste sostanze ci pervengono già indurite, e della copale non si conosce nemmeno l'albero che la produce, nè l'originaria provenienza, e l'ambra può considerarsi come un fossile, appartenendo ad un'epoca antistorica, e non trovandosi che sotto terra. Ne ciò basta. Nel caso nostro non trattasi semplicemente di sostanze resinose, indurite per effetto della evaporazione, ma bensì di tali sostanze già naturalmente indurite, poi fuse ad arte mediante un calore intensissimo, e rese nuovamente liquide non per la restituzione di quelle sostanze che evaporano, ma per l'aggiunta di un'olio, che del pari cambiò natura in causa degli ossidi fattigli assorbire col fuoco, e che non ha relazione alcuna con le sostanze evaporate dalle resine, le quali sostanze, così manipolate, indurirono nuovamente dopo essere state distese sulla superficie del quadro. Ecco adunque come quei principi, che al primo sguardo parevano poter riuscire di molto vantaggio al restauratore, cadono di lor natura per effetto di inapplicabilità.

§ 223. Il Déon non propone alcun principio, ma espone un fatto, che sembra si colleghi alquanto coi principî del

Burtin. Egli ci dice che il mezzo da lui adoperato per togliere dai quadri la vernice d'ambra e di copale *è quello di far bollire della vernice della stessa qualità di quella che ricopre il quadro, e di spalmarnelo abbondantemente. Il calore di quest'ultimo,* egli prosegue, *ammollisce la vernice antica, che si decomporrà allora con la più grande facilità sotto le fregagioni del cotone immollato di mista.*

§ 224. Da un tal fatto, collegandolo coi principî del Burtin, sembrerebbe potersi dedurre la massima, che le sostanze resinose, spontaneamente od artificialmente indurite, poi fuse e rese liquide col mezzo del calore e l'aggiunta d'olii, le quali nuovamente s'indurirono, come sono appunto le vernici, possono di bel nuovo essere rese molli trattandole coi medesimi miscugli portati al grado della loro ebollizione. Quindi, che per disciogliere la vernice di ambra ci voglia dell'altra vernice d'ambra, ma bollente; e che lo stesso ritengasi si debba fare con quella di copale, non meno che per tutte le altre di minor durezza, state esse pure preparate al fuoco con olii fissi e seccativi. Ma noi ammettendo il fatto, accennato dal Déon, siamo ben lontani dal fondare sopra di esso una teoria nel senso accennato, nutrendo anzi una opinione assai diversa. Primieramente facciamo osservare che, allorquando una resina è stata fusa una volta, si discioglie molto più facilmente in seguito. L'ambra e la copale, a cagion d'esempio, non si fondono naturalmente nell'olio. Or bene: tutti coloro che trattano della fabbricazione delle vernici suggeriscono di fonderle da sole, poi, raffreddate che sieno, polverizzarle, e quindi rimetterle al fuoco unitamente all'olio, nel qual modo si sciolgono perfettamente in esso, senza bisogno di spinger tanto alto il calore. E in secondo luogo facciamo riflettere, che tanto l'ambra, quanto la copale, nella prima fusione perdono circa un quarto del loro peso, fra olii essenziali, acido succinico ed altre sostanze, che ne sono scacciate dall'altissimo calore, le quali vengono poi sur-

rogate dall'olio che vi si pone nel convertirle in vernice. E siccome l'olio, per quanto vecchio ed indurito egli sia, si ammollisce sempre e riprende un riflessibile grado di liquidità qualora sia investito da un sufficiente calore, così riteniamo che il fenomeno, accennato dal Déon, non derivi che dall'alto calore portato dalla nuova vernice bollente sull'olio che fa parte della vernice antica. La qual nostra opinione è appoggiata al raziocinio seguente.

§ 225. Essendoci accaduto di bruciare dei legni, che, alcuni secoli addietro, erano stati inzuppati d'olio di lino, il quale erasi resinificato completamente, osservammo che nel bruciare tramandavano dell'olio in abbondanza. Da ciò nacque in noi il dubbio che, per effetto del calore, l'olio, anche il più antico ed indurito, possa riprendere un certo grado di fluidità. Quindi, avendo voluto ripetere la esperienza, sciegliemmo una vecchia e guasta tavolazza, la quale, per la sua antichità, era stata da gran tempo gettata come inservibile. Questa non presentava alcun indizio di contenere olio, e la polvere ne aveva reso la superficie del tutto arida: ma quando fu soprapposta ad un fornello contenente carboni accesi, e che il calore la investì, subito apparvero sopra di lei delle bollicine, ed in un istante si coprì tutta d'uno strato d'olio bollente, che facilmente toglienmo con un semplice pannolino. Confermatici, da tale esperimento, nel nostro pensiero, e dubitando quindi che al solo calore fosse dovuto il risultato del sistema Déon, istituimmo diverse esperienze in proposito, sopra alcuni pezzi di vecchie vetture inverniciate con la copale, e n'ebbimo il seguente risultato: quella vernice si discioglie, ma imperfettamente e con difficoltà, qualora vi si ponga sopra in abbondanza dell'olio di lino assai bollente; meglio si discioglie essa adoperandosi altra vernice di copale, del pari bollente; e benissimo usando della stessa vernice, cui sia stata aggiunta una terza parte d'olio di lino, e ciò specialmente se si ebbe la previdenza di far riscaldare

alquanto la parte sulla quale si vuole operare, acciò la vernice non raffreddi con troppa prestezza. Ecco, dunque, spiegato l'arcano: chi ammollisce l'olio antico, e quindi la vecchia vernice, non è altro che il calore, il quale n'è mantenuto più intenso, ed a lungo, dalla densità della resina: e l'olio nuovo unendosi al vecchio facilita il suo discioglimento. Il fatto poi che, seguendosi il sistema Déon, non si danneggia punto la pittura, benchè sia essa pure ad olio, si spiega facilmente osservando: 1° che l'olio di essa deve di necessità essere più antico di quello che fa parte della vernice; 2° che le resine componenti la vernice si ammolliscono col calore, ciò che non accade dei colori; 3° che il calore abbastanza intenso per liquefare l'olio, si arresta alla superficie, nè può penetrare sin entro alla pittura.

§ 226. Parlando delle vernici, quelle d'ambra e di copale non sono accennate che dai signori Burtin e Déon, limitandosi il Forni a dire che: *lo spirito d'ammoniaca, il petrolio, e sopratutto l'etere solforico, dissolvono l'ambra, il copale, ecc.*, cosa in aperta opposizione a quanto dicono tutti i trattatisti. Ma poi anche il Bartin si contraddice in modo singolarissimo. Comincia egli dal dire, non essergli occorsi che soli tre casi di quadri *coperti da si tristi vernici*, cioè di succino e di copale, poscia confessa che la vernice di uno era a spirito, e che la tolse con l'alcool moderatamente riscaldato, per cui convien credere che fosse di gomma lacca, e che quella degli altri due, invece d'esser troppo dura, era troppo molle e viscosa a somiglianza della trementina di Venezia, il che indica chiaramente che non era di copale nè di succino, tanto più che ci dice d'averla tolta ammollendola con l'acqua calda, poi riducendola in cannoncelli con le mani. E quì ci sia lecito far osservare sembrarne che quell'autore non conoscesse affatto le vernici d'ambra e di copale, accennandole esso *all'olio ed allo spirito di vino*, mentre è noto.

che la copale non si discioglie punto nell'alcool, e che dall'ambra si può solo ottenere una leggiera tintura, che un dì usavasi in medicina sotto il nome di *magisterium succini*, e questa ancora mediante un apposito apparato.

§ 227. La copale, come fu detto altrove, non è fusibile nell'acqua: ma cionondimeno, l'acqua la fa polverizzare; ed i verniciatori intelligenti, allor che debbono applicarla a qualche oggetto esposto ad esser bagnato, vi aumentano di molto la dose dell'olio cotto, per darle resistenza. E noi abbiamo veduto il signor B. Fumagalli di Bergamo approfittare di questa proprietà per toglier da un quadro la vernice di copale, facendola ridurre in polvere col mantenervi sopra per lo spazio di oltre due settimane, delle pezzuole costantemente bagnate. Il prof. G. Guizzardi, tutto all'opposto, distruggeva quelle vernici col fuoco, nel modo già indicato.

§ 228. E qui non possiamo trattenerci dal comunicare al nostro allievo quanto ci venne narrato dal signor Abate L. Malvezzi, uomo conosciutissimo fra noi pei continui suoi tentativi, riferibili specialmente all'arte del ristauratore, alcuno dei quali potrebbe forse riuscire profittevole, se esso non fosse sgraziatamente dominato dalla manìa del segreto.

§ 229. Esso ci assicurò che, trovandosi in Vienna, vide un vecchio mercante di quadri di quella capitale togliere il grossissimo strato di vernice di copale, che copriva un suo quadretto, che era della grandezza di circa cm. 40 per 60, operando nel seguente modo. Adattò egli attorno ad esso dei regoletti sporgenti, posti in guisa da non lasciar scolare un liquido; e postolo orizzontale, vi versò sopra dell'alcool alto quasi un centimetro. Dopo ventiquattro ore ne tolse l'alcool rimasto, e passò una sottil lama fra la pittura e la vernice, la quale staccavasi dal dipinto con tutta facilità. Allora, servendosi d'ambe le mani, alzò quello strato, che si lasciò sollevare ed asportare tutto

intiero, come fosse una lastra di vetro; di maniera che all'operatore non rimane altro a fare che pulire il quadro con del cotone intriso nella semplice acquaragia.

§ 230. L'istoria, a vero dire, è alquanto strana, ma noi la riferiamo senza commenti, nella qualità di semplici cronisti.

§ 231. Ora poi che riferimmo tutto ciò che abbiamo letto ed udito intorno al modo di toglier dai quadri le vernici dure, ci accingeremo ad indicare al nostro allievo come, secondo il nostro avviso, debba diportarsi; còmpito che non ci riuscirà molto difficile, sembrandoci che la materia sia stata a quest'ora molto semplificata.

Come si levino le vernici dure.

§ 232. Da quanto abbiamo detto risulta, che le vernici dure sono di due specie, cioè quelle che constano di gommoresine naturalmente dure, vale a dire che non si disciolgono negli olii, tanto fissi, quanto essenziali e nemmeno nell'alcool, e quelle risultanti da resine che in essi si dissolvono, ma che son rese dure ed intrattabili dall'aggiunta di un olio fisso, reso più essicante dal fuoco e dagli ossidi che assorbì. È facile dunque il comprendere, che queste ultime debbono presentare assai minori difficoltà a chi intende di disciogliere, pel motivo che in esse la parte renitente è una sola, cioè l'olio, laddove nelle prime i renitenti son due, vale a dire l'olio e la gommoresina. Nè ciò basta, chè qualche differenza corre anche fra le varie vernici composte di resine, poichè, mentre la colofonia non si discioglie punto nell'alcool, ed imperfettamente il mastice, ed entrambi fondonsi bene nell'acquaragia, la sandracca all'opposto si discioglie completamente nell'alcool e poco negli olii di ogni specie. Dal che ne deriva che il cauto operatore deve modificare, a seconda del caso il dissolvente. Giova però osservare, che le diver-

sità suindicate esistono più spiccate quando le accennate resine sono allo stato naturale, cioè prima di essere convertite in vernice, specialmente poi se si adopererà il fuoco. Infatti vediamo la thamar resistere imperterrita all'azione dell'alcool, mentre è allo stato naturale, e cedere subito quando è convertita in vernice.

§ 233. Abbiamo veduto che le vernici tenere e le semidure si usa levarle dai quadri o con lo sfregamento a secco, o con la mista. Allorchè dunque trovi che nè l'uno nè l'altro di tali mezzi è sufficiente, è forza che ricorri ad altri più possenti. In questo caso noi trovammo grandissimo vantaggio il cominciare dalla benzina, della quale non parlano i trattatisti (escluso unicamente il Forni, che la suggerisce a casaccio, al punto da lasciare talvolta ad arbitrio la scelta fra essa e l'alcool), perchè è un olio essenziale da poco tempo conosciuto e da pochissimo ridotto a prezzo mite. Prima dunque di ricorrere a mezzi più violenti, prova a mettere nella mista una moderata quantità di benzina, operando nel resto come per le vernici semidure (§ 208 e seguenti) ed aumentandone la dose, qualora t'accorgi che agisce sì, ma non a sufficienza. Avverti poi che, per ottenere maggior forza, giova il comporre il miscuglio di sola benzina ed alcool, e più ancora l'aggiungervi della canfora e l'adoperarlo caldo. E nei casi più ostinati riesce utilissimo l'ammollire prima la vernice con la pomata, come se si trattasse di una crosta oleosa (§ 96 e seguenti), ovvero col sistema Pettenkoffer, sostituendo il petrolio caldo all'alcool, ed operando col suindicato miscuglio appena tolto il quadro dalla cassa.

§ 234. Il signor Déon in moltissimi casi sugerisce le *applicazioni*, sotto il qual nome intende delle falde di cotone intrise di spirito, da porsi e lasciarsi sul quadro, sopra le quali egli versa dell'olio per impedire la evaporazione dell'alcool, scopo che raggiungerebbe assai meglio soprapponendovi un vetro. Ma, oltre che ci sembra quasi

impossibile il valersi di questo mezzo sopra una superficie alquanto vasta, non possiamo persuaderci che quella specie di bagno d'alcool non abbia a pregiudicare. Quindi non riuscendo la benzina, nei modi suindicati, ti rimane solo a provare l'etere solforico, e dopo di lui il solfuro di carbonio, sostanze entrambe che procuriamo sempre di evitare, perchè sommamente volatili e pericolose alla salute, per cui volendosene valere, è mestieri operare all'aria libera, e con molta precauzione, onde non rimanerne asfissiati.

§ 235. Esauriti, senza profitto, gli ora accennati mezzi, altro non rimane a tentare che quello delle pezzuole bagnate, usato dal Fumagalli, quello del fuoco, cui ricorreva il prof. Guizzardi, quello della vernice bollente, adoperato dal Déon, e quello dell'acqua bollente, accennato dal Prange. Ma il primo lo escludiamo, sembrandoci troppo pericoloso il mantenere il quadro in così prolungato bagno, potendo l'acqua giungere tanto all'imprimitura di gesso, quanto alla colla applicata alla tela, in entrambi i quali casi il quadro sarebbe sciupato. Il metodo del prof. Guizzardi, quantunque ci ripugni meno, perchè vedesi ciò che succede, pure è talmente estremo, che riteniamo non debba essere impiegato altro che in casi estremi; e quello del Prange, cioè di far bollire un quadro come se fosse un canovaccio da cucina, lo troviamo tanto strano da non meritar nemmeno di essere confutato. Nè maggior confidenza riponiamo nel sistema viennese, raccontatoci dall'abate Malvezzi, ed in quello che il signor De Burtin dice essergli stato suggerito dal chimico Heyer di Brunswick per togliere da quadri la vernice copale, che consiste nel tener coperto il dipinto di canfora polverizzata, ovvero di polvere od olio di rosmarino; come non ci persuade l'asserzione del Forni, che la vernice di copale si potrà intenerire coprendola con l'essenza di rosmarino o di spigo, in cui sia stata sciolta della canfora, oppure mescolata della polvere di

rosmarino. Altro adunque non rimane che il sistema Déon, che fra tutti, ci pare il più ragionevole, e del quale ottenemmo noi pure ottimi risultati.

§ 236. Ma questo ancora non deve essere adottato ad occhi chiusi, sopratutto se il dipinto non è antico, e valga a giustificare i nostri timori il seguente fatto. Essendoci occorso di pulire una bella ed antica copia d'un quadretto di Raffaello, la quale era stata stranamente deturpata da orribili ritocchi, poscia coperta d'un grossissimo strato di vernice di copale, tanto dura e resistente, che non si scompose ad alcun tentativo, ricorremmo al sistema Déon, col quale in un istante quella vernice fu disciolta. Ma con nostra meraviglia nel levarla con l'acquaragia, levammo insieme ad essa anche tutti i ritocchi, di maniera che in pochi minuti ottenemmo il quadro perfettamente pulito. È vero che non ne venne smosso più che i ritocchi, per cui l'originale pittura non ne soffrì punto: ma però quei ritocchi ci sembrò fossero ad olio, e contare non meno di un secolo. Il che ci pose in dubbio che quel sistema possa esser pericoloso per i dipinti non molto antichi, come lo deve naturalmente, essere per quelli, nei quali entri della vernice.

§ 237. Il modo di attuare questo sistema è il seguente: se la vernice da levarsi ti pare di copale o d'ambra, piglia altra vernice simile, e se ti sembra di qualche resina, prendi di quella di thamar, che è la più comune e meno costosa, avendo cura che tali vernici non sieno state troppo allungate con l'acquaragia. Mettine quanto te ne può abbisognare entro un vaso di terra vetriata, ed aggiungivi una terza parte d'olio di linseme o di noci. Poni il vaso sopra un fornello, in guisa da evitare il pericolo che la vernice prenda fuoco, per cui sarà forse preferibile un fornello a spirito, e sarà cosa prudente il tener pronto un panno bagnato, col quale spegnere all'istante il fuoco, se mai si appiccasse alla vernice. Rimescola sempre, ma

con prudenza, con un pennello di setole durette; e quando bolle decisamente, spalmane in abbondanza il quadro, che sarà posto orizzontalmente, ed avrai fatto riscaldare. Se il quadro è piccolo, puoi spalmarlo tutto: se è grande, solo per una porzione. E mentre stendi di quella vernice, il tuo aiuto, con altro pennello di setole a peli corti, lo vada continuamente smuovendo. Se ti accorgi che la vecchia vernice si discioglie alla prima spalmatura, la torrai via con un grosso piumaccio di cotone, intriso d'una mista assai scarsa di alcool, e calda, e se vedi che non si disciolse, oppure il fece imperfettamente, versavi altra vernice bollente in abbondanza, falla scorrere, e smuovila col pennello. Questa seconda spalmatura farà certamente il suo effetto; ma se per accidente l'antica vernice non cedesse ancora, lascia la nuova vernice sul quadro, sino a che sia quasi fredda, poi levala nel modo suindicato e ripeti la operazione, che questa volta cederà. Tuttavia, se dopo pulito il quadro con la mista suindicata, trovi che ne rimase ancora qualche parte, potrai, ove non ti sembri sufficiente il raschiatoio, ripetere nuovamente l'operazione, in tutto od in parte come ti parrà conveniente.

§ 238. Per mancanza di occasioni, non ebbimo campo di esperimentare molto questo sistema sopra dei quadri, ma assicuriamo il nostro allievo che, quante volte lo tentammo, altrettante ci riuscì perfettamente, e che non ci risultò mai il minimo inconveniente, tranne il suaccennato dei ritocchi, i quali forse erano a vernice, abbenchè ci sieno sembrati ad olio. Ed è da notarsi che nell'ammollire e togliere quelle dure vernici, si ammolliscono e si tolgono tutte le sozzure che erano sotto di esse, per cui il dipinto riesce perfettamente pulito, senza aver bisogno di fregare, e correre perciò il pericolo di sciupare le velature, a meno che non sieno miste di vernice, nel qual caso ne soffrirebbero certamente come ne soffrono, adoperando qualsiasi più mite dissolvente.

Degli imbianchimenti delle vernici.

§ 239. Trattando di quegli imbianchimenti che i francesi chiamano *chancis*, abbiamo detto che, essendovene di varie specie, ne avressimo parlato separatamente, facendo a tutti precedere quelli che sopravvengono alle vernici; ed allorchè rendemmo conto del sistema Pettenkoffer, abbiamo fatto rimarcare, come, con quello si possa rimediare ad una gran parte di essi. Ma un tal sistema non vale per tutte le vernici, nè a tutte è adattato essendovene alcune che ad esso si rifiutano di obbedire, ed altre che, per diverse ragioni, non conviene conservare. È vero che, detraendo dal numero degli imbianchimenti sorvenuti alle vernici, tutti quelli che possano eliminare col sistema Pettenkoffer, e quelli che naturalmente scompaiono insieme alle vernici che si levano dai quadri per cause estrinseche al loro imbianchimento, ben pochi ne rimangono. Tuttavia alcune ne rimane; e perchè non sempre si può, e si vuole, ricorrere all'indicato sistema, noi reputiamo necessario occuparci di tutti indistintamente, come se quel sistema non esistesse.

§ 240. Abbiamo veduto che tali imbianchimenti assalgono le vernici: 1° in causa dell'umidità; 2° in forza dell'alcool, col quale si strofina la vernice; 3° per effetto del troppo calor del ferro, adoperato nello stirare la tela del quadro o nell'assicurarne il colore che si solleva.

§ 241. Nessuno degli autori da noi presi in esame, ci dice verbo di ciò, ad eccezione del signor Forni. Esso in una appendice, aggiunta alla prima parte del suo manuale, nella quale si occupa del sistema Pettenkoffer, dice che: *quando l'esperimento dell'alcool* (cioè dei suoi vapori) *risultasse insufficiente, allora è d'uopo valersi dell'essenza di trementina o di ragia alquanto riscaldata* (1).

---

(1) Non esiste alcuna diversità tra l'essenza di ragia e quella di trementina. Vedi a questo preposito a p. 267, della 1ª parte.

strofinando con essa per mezzo di una pennellessa la superficie della vernice; ed aggiunge che, dalla resistenza che la vernice rinfrescata opporrà alla pennellessa, si conoscerà il momento di desistere. Quell'autore, lodando questo sistema, assicura che gli *ha dato sempre de' buoni ed efficaci risultati.* Più avanti, però, soggiunge che con esso, *tutt'al più potrebbe rimuoversi qualche debole ritocco di restauro non bene verniciato, al che si rimedia lavando un poco la pennellessa e la superficie del dipinto colla stessa essenza, ma fredda, per poi restituirgli un poco di vernice fresca, la quale piglia il luogo di quella portata via.* Ecco dunque come quell'autore, dopo aver lodato, e proposto il metodo ch'egli adopera, confessa che può produrre danni gravissimi, e non indica in qual modo si possono evitare.

§ 242. Il rinfrescare le vernici con l'acquaragia calda, non è punto una novità: ma ben di rado i restauratori intelligenti ne fanno uso appunto perchè presenta inconvenienti grandissimi. Qualora trattisi di una semplice appannatura della vernice, l'acquaragia calda, adoperata con una pennellessa, non *di setole un po' corte e durette,* come dice il Forni, bensì di puzzola morbidissima, e con molta prestezza e disinvoltura, affinchè l'azione sua non si approfondi, può giovare assai: ma quando trattasi di quell'imbianchimento, cui accenna il Pettenkoffer, il quale è l'effetto della disgregazione molecolare nella vernice, che tutta la investe, allora, per farlo scomparire, è forza che l'operazione agisca del pari su tutta la grossezza della vernice. Ciò ritenuto, qual vantaggio ci offre il sistema Forni in confronto al toglimento totale e rinnovellamento della vernice? Con esso si sacrificano egualmente i restauri, senza ottenere il vantaggio di avere una vernice nuova e non alterata; e di più si va incontro al pericolo che i colori del restauro, smossi, ma non tolti, si espandano formando delle macchie, ed alla grande difficoltà di otte-

nere uno strato di vernice uniforme di livello, di lucentezza e di tinta. La quale difficoltà si aumenta a mille doppi, qualora, come suggerisce il Forni, si levi la vernice solo a pezzi, ed ivi se ne sostituisca della nuova.

§ 243. Nè ammettiamo diversità alcuna fra gli imbianchimenti suaccennati, e quelli prodotti dal calore del ferro da stirare. Imperocchè, o tale imbianchimento non altera che la sola vernice, e deve essere trattato come tutti gli altri: od il calore penetrò anche nella pittura, e la scompose, ed allora è tutt'altra malattia.

§ 244. Riepilogando adunque ciò che dicemmo, noi siamo d'avviso che, ove si tratti di un semplice appannamento. assai spesso prodotto dall'acqua con la quale si bagnò soventi volte il quadro per mostrarlo altrui, può bastare una leggiera lavatura con acquaragia, moderatamente calda, a mezzo d'una pennellessa morbidissima e mossa con celerità e destrezza, acciò l'effetto di essa non oltrepassi l'epidermide della vernice: ma che quando l'alterazione è profonda, qualunque ne sia la causa, il metodo suggerito dal signor Forni è da rigettarsi, dovendosi invece ricorrere, a seconda dei casi, od al cambiamento totale della vernice, od al suo ringiovanimento col sistema Pettenkoffer.

Di alcune alterazioni che offendono la pittura.

§ 245. Già vedemmo che il Burtin ed il Prange, e per conseguenza anche il Forni, comprendono, il primo, fra i *chancis*, e gli altri due fra le muffe, quell'imbianchimento che sorviene ai colori ad olio allorquando nel pulire un quadro, e nel togliere la vernice, si fece uso, senza moderazione, e troppo a lungo, dell'alcool o d'altri mordenti eccessivamente forti; e che, ad una voce, lo dichiaravano il più ribelle di tutti.

§ 246. Non è questa la prima volta che ci occupiamo

di una tal malattia, e perciò preghiamo il lettore di risovvenirsi ciò che dicemmo intorno all'aridezza che acquistano i dipinti allorchè furon puliti con alcali troppo forti, ed a quell'imbianchimento del quale ora pure ci intratteniamo.

§ 247. Ivi è detto che, ambedue quegli inconvenienti derivano, a parer nostro, dall'avere gli alcali o lo spirito saponificato o decomposto l'olio della superficie del colore. Per rimediarvi, adunque, è necessario annullare quell'effetto: e qui sta la difficoltà. Sinchè trattasi di ricomporre le molecole, state disgregate dall'alcool, la cosa si presenta non molto difficile, potendosi ciò ottenere col far penetrare fra di esse dell'altro olio che li ricongiunga: ma il trasformare un sapone, e farlo senza nuocere a quella pittura, con la quale si è quasi immedesimato, la è cosa assai più ardua.

§ 248. Al § 37, parlandosi delle varie specie di saponi, è detto esservene anche di trasparenti, ad imitazione dell'ambra, i quali altro non sono che saponi bianchi stati disciolti nell'alcool che poscia si fecero evaporare col calore. Combinando adunque un tal fatto con quello accennato dal Burtin, ripetuto dal Prange ed a noi confermato dalla esperienza, che il più ribelle fra tutti i *chancis* cede all'azione dell'alcool misto alla vernice di mastice, vale a dire con un olio etereo ed una resina, non siamo alieni dall'ammettere la massima, che gl'imbianchimenti prodotti dall'alcool debbansi curare con l'olio, e con lo spirito quelli cagionati dagli alcali. Al che aggiungiamo che a fare scomparire i primi, quelli cioè derivanti dall'alcool, non può che riuscire utilissimo l'unire all'olio di linseme o di noci anche una resina disciolta in un olio essenziale, la quale, unendosi all'olio nuovo, ed infiltrandosi nell'antico stato decomposto, facilitar deve il ridonargli la primitiva trasparenza: e che, per lo stesso motivo gioverà l'unire all'alcool i medesimi ingredienti onde

eliminare gl'imbianchimenti causati dagli alcali. Quindi, che tanto all'olio necessario pei primi, quanto all'alcool occorrente pei secondi, convenga aggiungere una vernice la quale, come tutti sanno, altro non è che una resina disciolta in un olio essenziale. È poi cosa naturale che entrambi questi miscugli debbano riuscire più efficaci allorquando sieno adoperati caldi.

§ 249. Essendo poi sommamente difficile il distinguere se il male derivi dall'alcool o dagli alcali, ed amando noi di semplificare possibilmente le cose, proponiamo di cominciar sempre con le semplici unzioni di olio di linseme o di noci, dando la preferenza a quello ispessito dal tempo o dal sole, e reso nuovamente scorrevole con l'acquaragia (R. 7), adoperandolo caldo e strofinando con un piumaccetto di cotone; ed ove ciò non riesca, di aggiungere ad esso della vernice di mastice, o, meglio ancora, di ambra, che è inalterabile, ed alquanto spirito di vino, sempre caldi.

§ 250. Questo mezzo non ci fallì mai; e con quest'ultimo miscuglio abbiamo donato la primiera vivacità, fra gli altri, ad un quadretto di paesaggio d'un imitatore del Poussin, che acquistammo espressamente per farvi delle esperienze, poichè era talmente preso dall'imbianchimento (*chanci*), che non vedevasi quasi più qual cosa rappresentasse.

Delle macchie rotonde od ovali che trovansi sopra alcuni dipinti.

§ 251. I Signori Burtin, Prange, Déon e Forni attribuiscono all'umidità certe macchie oscure, costantemente rotonde od ovali, talora più piccole d'una lente, tal altra più grandi, sino a raggiungere un centimetro di diametro, ora spesse, ora rare, che incontransi sopra alcuni quadri,

e della qual malattia il Déon dice esser spesso deturpati i quadri di Ruysdael. Tutti convengono che sino ad ora non si trovò alcun rimedio contro quella malattia, la quale è per noi un vero mistero. Imperocchè il Déon constata che la pasta del colore vi conserva inalterata tutta la sua solidità, e noi trovammo quelle macchie sopra quadri, la tela ed il telaio dei quali non offrivano il menomo indizio d'aver sofferto per l'umidità. Ed a farci maggiormente dubitare che provengono da questa, e che siano il prodotto di una specie di muffa soggiornata lungamente sul quadro, come asserisce il Déon, oltre il fatto del conservare la pasta del colore tutta la sua solidità, concorre anche l'altro che, mentre i veri effetti della umidità si riscontrano indistintamente sui qu dri d'ogni epoca e d'ogni scuola, tali macchie non trovansi che sopra quelli di alcune date scuole, o piuttosto maestri, e sempre dell'epoca fra il 1650 ed il 1750 circa. Quelle macchie, lo ripetiamo, sono un vero mistero, e quel che è peggio si è che non si trovò mai rimedio alcuno; di maniera che, onde toglierle, è d'uopo ricorrere alla tavolozza ed al pennello.

Macchie prodotte dagli ossidi.

§ 252. Anche queste non si tolgono che col pennello. Anzi allorchè l'ossido, specialmente se di ferro, forma dei bernoccoli, è necessario levar via in quel luogo la pittura, raschiare con apposito ferro la lamina fino a che non vi rimanga più ossido, poi stendervi della vernice d'ambra od almeno di mastice mista ad una piccola dose di olio di linseme, indi, quando è asciutta, ma non secca, stuccare la parte nei modi soliti, ed accompagnare poscia la tinta col pennello. E qui è da notarsi che, per ammollire l'ossido onde poterlo più facilmente distaccare, giova ungerlo con olio d'olivo, ma che, ottenuto l'intento, è

mestieri ritoglierlo perfettamente, poichè se ne rimanesse anche pochissimo, impedirebbe esso alla vernice di seccare, e quindi allo stucco di fare l'ufficio suo. Oltre di che, ove si trattasse di una lastra di rame, faciliterebbe la formazione di nuovo ossido, pel motivo che, mentre l'olio difende il ferro dalla ruggine, provoca la formazione dell'ossido verde sul rame e sulle lastre, nelle quali esso ha parte.

§ 253. Con questo paragrafo ci sembra di avere esaurito tutto ciò che spetta al pulimento ed al toglimento delle vernici dai dipinti ad olio. Ora dunque passeremo a fare altrettanto rispetto a quelli a tempera, intorno ai quali non ci sarà forza intrattenerci altrettanto, poichè una gran parte di ciò che dicemmo per quelli, varrà anche per questi.

PULIMENTO DEI DIPINTI A TEMPERA

Delle tempere antiche.

§ 254. Dalle poche parole da noi dette al § 181 della prima parte di questo libro, accennando alla diversità che passa nel modo di dipingere a tempera, a guazzo, a fresco e ad olio, il lettor nostro avrà compreso, che delle tempere ve n'ha di parecchie sorta.

§ 255. Assai spesso abbiamo udito parlare di due generi di tempere, vale a dire delle tempere forti e delle mezze tempere o tempere molli; ma nessuno ci seppe giammai indicare in che cosa consista la diversità che passa tra di loro, e nemmeno un criterio per poterle distinguere.

§ 256. Gli scrittori, da noi più volte citati, non ne fanno motto, ad eccezione del Forni, il quale dice che *gli antichi maestri verniciavano sempre le loro pitture a tempera*, soggiungendo, dopo poche linee, che *le miniature*

in pergamena colorite a tempera non le verniciavano, nè si potrebbero mai verniciare.

§ 257. Allo scopo di verificare se realmente esistesse la pretesa diversità fra tempere dure e tempere molli, abbiamo consultati moltissimi autori, specialmente i più antichi. Da essi rilevammo bensì, che ai tempi loro si adoperava una quantità assai grande, e svariata, di sostanze per legare i colori e formare ciò, che ora comunemente dicesi tempera, adattandosi nella scelta al clima del paese in cui vivevano, ma non potemmo rinvenirvi nulla, che ci comprovi la suaccennata esistenza di due distinte qualità di tempere. Anzi, ove si volesse prendere in fascio le parole di Teofilo (1), non vi sarebbe diversità nemmeno a riguardo delle pitture eseguite a gomma. Noi quindi riteniamo che la suindicata diversità non esiste punto, che tutta la differenza consista nel trovarsi fra le tempere antiche, e specialmente nel secolo XV, alcune che ebbero la vernice, ed altre no (2) e che, invece di dividere in due le tempere, sia necessario separare da esse le miniature, vale a dire quei dipinti, che hanno per solo, od almeno principal legame una gomma, qualunque essa sia.

§ 258. Per essere certi della ragionevolezza di tale nostra opinione, abbiamo istituite parecchie esperienze, dalle quali ci risultò in modo positivo che, tutti i dipinti temperati con colla animale o vegetale, e sopratutto col lattificio del fico, sopportano benissimo la vernice, specialmente se essa è oleosa, ed acquistano, mercè sua, una straordinaria vivacità di colori, mentre all'opposto quelli

---

(1) *Teophili presbyteri et monachi. Diversarum artium schedula.* Lib. I. Cap. XXVII.

(2) Numerosissime sono le tempere antiche non verniciate, anche in tela, e quelle cui venne applicata la vernice posteriormente. Il solo Mantegna ne fornisce un gran contingente.

legati con la gomma si alterano, si stonano, si svisano in modo orribile, diventando eccessivamente trasparenti i colori mancanti di corpo, come la lacca, lo stil di grana ed altri, e viceversa risaltando fuori di misura i colori minerali e quelli tutti che hanno gran corpo. E questo è il motivo, pel quale *non si verniciano, nè si potrebbero verniciare le miniature in pergamena*, come asserisce il Forni, senza addurre alcuna ragione.

§ 259. Parecchi scrittori osservarono che, le antiche pitture a tempera state verniciate, resistettero alle ingiurie del tempo e degli uomini, assai meglio quelle ad olio. Questa verità, della quale ognuno può rendersi persuaso, ci eccita a rintracciarne la causa: e crediamo di averla trovata nella circostanza, che quelle pitture hanno in loro favore la solidità della colla, quella dell'olio e quella delle resine, le quali, ove sieno disciolte in un olio fisso mediante il calore, come costumavasi nei tempi addietro, acquistano una solidità ed inalterabilità straordinaria. Non così quelle a cui non venne applicata la vernice, non reggendo a checchessia di umido, sono invece delicatissime, e con molta facilità s'imbrattano in causa della polvere che difficilmente si può scacciare da esse senza pericolo di sciuparle.

§ 260. Fra le tempere, o a meglio dire le sostanze adoperate per temperare i colori, le più antiche e generalmente usate erano il tuorlo dell'uovo e quella colla che si ottiene facendo bollire i ritagli della pergamena. Plinio stesso ne parla. I popoli nordici facevano cuocere insieme ai ritagli di pelle anche dei corni di cervo pesti, ed alla colla, che risultava, aggiungevano del miele, usanza che pare sia stata adottata anche da alcuni pittori italiani, e fra gli altri da Gentile da Fabriano, da Sandro Botticelli e da qualche veneto, allo scopo di ritardare di alquanto l'asciugamento dei colori, onde aver tempo di fondere e sfumare le tinte, ed i meridionali invece ag-

giungevano all'uovo il lattificio del fico, uso del pari citato da Plinio. L'uovo, abbenchè più generalmente usato al di qua delle alpi, non era sconosciuto nemmeno ai popoli transalpini, e mentre talora di esso non adoperavasi che il solo tuorlo, tal altra veniva usato tutto, e non di rado univansi insieme la colla di pelle e l'uovo ed anche il lattificio. Da taluni usossi pure il vino; ed il Vasari ci racconta come quel capo ameno di Buffalmacco, sotto il pretesto di valersene per distemperare i colori spillò molta ed eccellente vernaccia a certe monache, per le quali lavorava.

§ 261. Da tutto ciò potrà, crediamo, il nostro allievo rilevare, essere impossibile il determinare a quale delle moltissime tempere appartenga il dipinto, che ha davanti, tanto più poi se rifletterà che omisi di accennarne altre moltissime, reputando esser ciò cosa superflua.

Delle vernici degli antichi.

§ 262. Maggiore oscurità regna riguardo le vernici usate dagli antichi. Lo stesso Cav. Eastlake, il quale fece studi profondi intorno a questo punto, non vi riuscì a schiarirlo perfettamente. Egli emette bensì una opinione, ma questa non è tale da indurre la certezza. E ciò deriva da due cause. La prima si è che, per la massima parte, gli scrittori antichi, ed in ispecial modo fra essi quello che più si diffonde, cioè Cennino Cennini, parlano bensì della vernice, ed anche del modo di applicarla al dipinto, ma non dicono mai di che cosa sia composta, e molto meno poi come la si faccia. E la seconda è che, quei pochi che ne parlano, indicano le sostanze con nomi, dei quali si perdette il vero significato.

§ 263. Da parecchi ricettari antichi sembra risultare cosa positiva, che adoperassero l'ambra e la copale: e Teofilo, che è quello che meglio si spiega e più si estende,

ordina di adoperare quella gomma arabica, che si chiama *fornis*, romanamente detta *glassa*, la quale ha la sembianza di lucidissimo incenso, ma che ove s'infranga rende maggior fulgore. Che il vocabolo *glassa* voglia dire vitrea lo si può supporre con bastante fondamento, ma nessuno seppe indicare con certezza qual sia la resina allora detta gomma *fornis*. Eastlake, nella sua opera già citata, vuol persuaderci essere la sandracca: noi invece nella nostra Memoria sulla scoperta ed introduzione in Italia dell'odierno sistema di dipingere ad olio, esternammo l'opinione che sia il mastice, d'aspetto più vitreo della sandracca: ma nè l'Eastlake, nè noi possiamo asseverarlo con certezza. Ciò per altro in cui si accordano tutti gli scrittori ed i ricettari antichi, e che perciò si può ritenere per cosa certa, si è che le vernici usate per la pittura da tutti gli antichi erano composte di resine disciolte a fuoco in un olio fisso e seccativo, il quale era per lo più quello di linseme.

§ 264. Alcune volte, cioè quando adoperavasi una resina vera, come sembra di certo fosse la *fornis*, ponevasi nell'olio freddo, e facevasi in esso fondere a fuoco moderato: talora invece, e specialmente allorchè si adoperava una gommoresina, come sarebbe la copale, facevasi liquefare da sola, poi vi si aggiungeva l'olio già cotto e bollente; ma sempre la resina era distemperata nell'olio e fusa con esso col concorso del fuoco, poichè gli olii essenziali non s'introdussero che in tempi a noi più vicini. Anzi l'olio di linseme, adoperato dagli antichi, oltre all'essere stato estratto con sistemi che lo rendevano assai denso e viscoso (1), doveva anche esser cotto in guisa da ridursi alla metà: e qualora fosse di noci doveva essere vecchio acciocchè fosse denso e viscoso. Di maniera che la vernice composta con essi riusciva talmente densa, che

(1) Vedi *Teofilo*, libro I cap. XX.

per distenderla sopra la pittura era mestieri far riscaldare al sole la tavola, poi farla scorrere col palmo della mano. Dalle quali circostanze deriva la durezza e resistenza prodigiosa di quelle pitture.

§ 265. Queste poche nozioni, abbenchè sembrino estranee al nostro argomento, pure speriamo che non riusciranno del tutto superflue, poichè, servendo esse a dare una giusta idea dell'oggetto sul quale si opera, giovano a somministrare un criterio per la scelta dei mezzi da adoperarsi.

Pulimento delle tempere verniciate.

§ 266. Delle tempere verniciate ve n'ha di due specie, vale a dire le antiche, cui fu data la vernice dai loro autori, e quelle che si verniciarono in appresso, dopo molti anni. Alle prime adunque venne applicata la vernice mentre erano nuove e pulite, e quella vernice era di tal natura da indurire immensamente: le altre invece si verniciarono già deperite, e per lo più sporche, pel motivo che, una semplice tempera ben difficilmente si può pulire senza guastarla, anche da chi ne conosce i mezzi, i quali, come vedremo tra poco, sono assai limitati. E perchè le vernici applicate a queste ultime sono di ordinario composte di una resina semidura disciolta a freddo in un olio essenziale, e quindi di molto diverse dalle altre, debbonsi trattare con mezzi differenti da quelle.

Tempere antiche originariamente verniciate.

§ 267. Presentando la vernice di queste tempere una superficie liscia, quasi vitrea e durissima, qualunque

sporcizia non vi si può insinuare. Per quanto sudice adunque sieno, il sistema del loro pulimento è semplicissimo, consistendo unicamente nell'ammollire il sudiciume ed asportarlo con delle lavature.

§ 268. Spolverata adunque che tu abbi la tua tavola (poichè i dipinti anteriori alla pittura ad olio son sempre in tavola) e lavatala con acqua tiepida, esaminala attentamente per verificare se l'imbratto è naturale od artificiale: ed in questo secondo caso, di qual natura è. Nel primo supposto la decozione di saponaria ed il miscuglio di melassa e fiele bovino, accennati al § 67, potranno bastare, e tutt'al più occorrerà un po' di pomata caustica allungata con la colla di farina suggerita al § 81, e nel secondo poi, qualora vi siano state applicate unzioni grassi od oleose, converrà che ricorra al sistema di ammollirla con la pomata ammolliente pura, additato al § 96 (R.N. 3).

§ 269. Ma qualche volta ti accadrà di trovare dei quadri cui, sopra le croste grasse ed indurite od altre consimili immondizie, si applicò una vernice di copale o d'ambra, oscura essa pure, la quale, facendo corpo con le sottostanti lordure, offusca ed appanna il dipinto in modo orrendo. Fra i più rimarcabili stati malconci a questo modo, vedemmo una Madonna col Bambino in mezza figura, sublimissima opera di Sandro Botticelli, che da una casa privata di Firenze, passò nel 1868 alla Galleria Nazionale di Londra, e fu data da restaurare in Milano al bravissimo giovine signor Luigi Cavenaghi. Quella crosta era divenuta quasi nera, e talmente dura, che i reagenti più forti non la intaccavano. Eppure dovette cedere alla ostinata perseveranza del restauratore. Il quale, senza mai scoraggiarsi, continuò a trattarla con delle leggiere dissoluzioni di potassa, che vi manteneva per delle ore tutti i giorni, finchè s'accorse che s'era ammollita. Allora con la mista ne levò la massima parte, e tolse il rimanente col raschiatojo. senza punto nuocere a quel superbo di-

pinto, come ognuno può vedere visitando quella sceltissima galleria (1).

§ 270. Questo esempio ti serva di norma, avvertendo che la pomata corrosiva è da noi ritenuta il più sicuro ed al tempo stesso meno pericoloso fra tutti gli ammollienti, ai quali conviene ricorrere in simili casi, potendo anche essere a volontà aumentata o diminuita di forza, a seconda del bisogno. Con quei dipinti poi, che furono prima sciupati e ritoccati con colori, per lo più ad olio, làsciati guidare dal tuo criterio, non essendo possibile che noi prevediamo tutti i casi, e sappi prevalerti delle cognizioni fino ad ora acquistate.

Tempere verniciate posteriormente.

§ 271. Anche con queste conviene sempre cominciare dal detergerle e lavarle, onde poter distinguere quali sieno i bisogni loro.

§ 272. Molte volte tutto il male riducesi ad un ammasso di polvere che vi si attaccò, il quale cede all'azione della saponaria, oppure alle alterazioni che subì la vernice. Se non trattasi che di un imbianchimento (*chanci*) il processo Pettenkoffer è il migliore rimedio. (§ 165, e seguenti); e qualora il male fosse leggiero e superficiale, bastar potrebbe anche l'acquaragia calda (§ 243) Ma ove trattasi di vernici cattive od eccessivamente ingiallite od oscurate, allora è mestieri toglierle.

§ 273. Allorchè parlammo delle gomme e delle colle, abbiamo fatte osservare, che nè le une nè le altre sono

(1) La potassa, specialmente fredda, non ha forza sufficiente per dissolvere l'ambra e la copale: ma quando fu convertita in vernice, vale a dire fusa e poi unita all'olio, avendo la potassa un'azione potente sopra di esso, col lungo andare riesce a disgregare quelle vernici, che da prima pareva dovesse rispettare. Ciò dicasi anche della soda.

solubili nell'alcool. Se dunque abbiamo da operare sopra pitture temperate con colla od anco col chiaro dell'uovo, abbiamo nell'alcool un reagente preziosissimo, perchè rispetta quelle sostanze, nel mentre discioglie le untuose e le resinose: ma se i colori son temperati col tuorlo dell'uovo, allora conviene andar ben cauti, essendo esso di una natura che potrebbe chiamarsi neutra, poiche si unisce egualmente all'acqua, all'olio, all'alcool, all'etere ecc. Quindi per levar le vernici dalle tempere, qualora non convenga il metodo a secco (§ 183), adoprerai dell'alcool molto rettificato, ma non insisterai di soverchio, essendo miglior consiglio lasciar sul quadro uno strato di vernice vecchia che, attesa la sua sottigliezza, ben poco potrà pregiudicare, piuttosto che arrischiare d'intaccare il dipinto. Anzi sarà ben fatto se praticherai qualche saggio sulle parti meno importanti, onde conoscere se, e quanto, la tempera resista all'azione dell'alcool. Compirai l'operazione con una leggera lavatura d'acquaragia moderatamente calda, cui sieno state aggiunte alcune goccie d'olio di noci, la quale varrà a distruggere i cattivi effetti dell'alcool su quel resto di vernice.

§ 274. L'alcool rettificato è l'unica sostanza con la quale si posson levare dalle tempere anche gl'imbratti oleosi o grassi, senza avere il dubbio di nuocere al dipinto, come sarebbe se si adoperassero gli alcali.

§ 275. Ma se il toglimento totale della vernice è da evitarsi per quelle tempere, che furon verniciate mentre erano ancora in buono stato, molte volte diviene indispensabile con quelle, alle quali fu applicata la vernice quando erano sporche. Con queste adunque comportati in tutto come è indicato al paragrafo e quando non rimane più che un velo dell'antica vernice, e che rendesti anche a questa tutta la trasparenza, della quale è suscettibile, mediante le suindicate lavature di acquaragia calda, prova in qualche punto se la tempera resiste all'alcool, e se

procedendo con esso vi sia la possibilità di pulire il dipinto senza sciuparlo, dipendendo ciò, in gran parte, anche dall'ess rsi, o no, la sporcizia insinuata nella pittura.

§ 276. Generalmente parlando, quando il dipinto è in tavola, l'operazione riesce: ma in tela la cosa è assai difficile, perchè la sudiceria si insinuò nelle bassure del tessuto; e qualora si voglia fregare, sia pure col mezzo di un pennello, si corrodono le parti sporgenti senza ben ripulire le rientranti, e si dà al dipinto l'aspetto di un granito. Nel qual caso giova fermarsi, valendo meglio avere un dipinto oscuro, piuttosto che uno di un grigio tanto disgustoso.

Pulimento delle tempere non verniciate.

§ 277. Eccoci al punto più delicato e difficile, perchè non vi è alcun intermediario fra il colore ed il sudiciume, e perchè, assai di frequente, il fumo, le esalazioni e con essi la polvere ed altre immondizie penetrarono nella pittura; e non tollerando esse l'acqua, i mezzi del loro pulimento sono limitatissimi. Ove poi esse sieno in tela, cosa comunissima con quelle dei secoli XV e XVI, le difficoltà si aumentarono a mille doppi, perchè allora la sporcizia si insinua nei meati della tela, là dove è quasi impossibile scacciarla.

§ 278. Comincia dunque dallo spolverare il quadro con morbido pennello, onde non recargli danno, poi soffregalo tutto con mollica di pane cotto il dì precedente, usando molta diligenza e togliendo col raschiatojo que' corpuscoli che per caso fossero attaccati alla pittura. Continuando sempre leggermente, con questo mezzo avvierai molto bene la tua operazione, e moltissime volte ciò basterà. Ma qualora vi fossero delle macchie od altre sconcezze che assolutamente conviene tôrre, sarebbe forza ricorrere all'alcool rettificatissimo, soffregando con un pennello un pic-

colo pezzo per volta, ed asciugando con vecchia pezzuola di tela bambagina. Se la pittura è in tavola, il pulimento avrà luogo sufficientemente: ma qualora fosse in tela, specialmente se grossa, e peggio ancora sul traliccio, il pulirla bene sarebbe impossibile, non essendovi modo di penetrare nei meati del tessuto. Quando vi sono macchie di unto, od anche solo che l'insudiciamento sia di natura untuosa, giova molto la benzina, tanto da sola quanto unita allo spirito di vino. Ma tutto ciò qualora la tempera sia di colla, ed anche d'uovo, purchè al tuorlo sia stato unito anche l'albume, e meglio ancora se ad essi fu aggiunto il lattificio del fico. Che se la tempera è di solo tuorlo, l'affare è pressoche disperato per le ragioni già dette, e converrà per ciò accontentarsi del pulimento ottenuto col pane. Prima dunque d'intraprendere la operazione, prova in qualche canto se la tempera resiste bene, ovvero se regga solamente sino ad un certo punto. Nel primo dei quali così potrai avanzarti più sicuramente, e nel secondo ti fermerai a tempo.

§ 279. Altre sostanze non le proponiamo perchè o inutili o più pericolose, potendo anche alcune di esse alterare chimicamente alcuni colori. Non rare volte però si riesce a pulire di tali tempere, se non perfettamente, almeno quasi, con un mezzo semplicissimo. La saliva contiene un principio leggermente alcalino, ed è perciò che è atta a pulire parecchie cose. Piglia adunque una vecchia pezzuola di lino logora e fina, ed avvolgila attorno al dito indice. Bagnala moderatamente con la saliva, e con essa strofina leggermente tanta parte del dipinto quanto corrisponde alla superficie di uno scudo. Attendi alcuni secondi, poi, fregando bellamente con la medesima pezzuola, vedrai che la sporcizia si smuove e rimane attaccata al pannolino. Girala onde sia netta, bagnala di bel nuovo con la saliva, e torna a soffregare; e quando t'accorgi che il pezzo è sufficientemente pulito, passa ad

un'altro. Così prosiegui, e da ultimo ripassa tutto il dipinto per toglierne quei resti di sudiciumi che vi fossero rimasti. Ma, come ognun vede, questo sistema non è adatto che a quadri di piccola o mediocre grandezza. Quindi allorchè dovrai pulire dei quadri di vasta superficie, terrai lo stesso sistema, sol che, invece di valerti della saliva, bagnerai la pezzuola toccando una spugna moderatamente inzuppata d'acqua, entro la quale sieno state versate alcune goccie di una dissoluzione alcalina, come sarebbe quella di soda o di potassa, onde pareggiare l'attività della saliva. Abbi poi presente, che in questa operazione devi procedere con tutta la circospezione, e per guisa tale, che l'umido della pezzuola debba essere bensì sufficiente per ammollire la sporcizia quanto basta per poter essere asportata dalla pezzuola istessa, ma non tale da giungere alla pittura e discioglierla. Ciò ti costerà enorme diligenza e pazienza: ma qual'è quella fra le operazioni del ristauro che non le esiga? Noi pertanto abbiamo visto a pulir bene con tal metodo dei quadri anche assai grandi, fra cui uno magnifico di Andrea Mantegna.

Pulimento delle miniature e degli acquarelli.

§ 280. Mentre la miniatura sembra il genere più delicato fra tutte le vere pitture, essa è di facilissimo pulimento, poichè, avendo per legame la gomma, regge perfettamente all'alcool ed agli olii essenziali. È vero che, stando a Teofilo, le miniature esigevano a' suoi tempi diverse qualità di legami, a seconda dei colori, come abbiamo accennato (§ 264), ma tanto il bianco dell'uovo, quanto le mucillaggini da esso prescritte sono insolubili nell'alcool e negli olii essenziali.

§ 281. Spolverate adunque che le abbi, e soffregate alquanto, ma con gran leggerezza, con la mollica del pane,

se trattasi di polvere, fumo, e simili, adopera l'alcool: se havvi dell'unto, serviti della benzina, avendo cura che si l'uno come l'altra sieno rettificatissimi. E per operare ti varrai di un piccolo piumaccetto di cotone intinto parcamente in uno degli accennati liquidi, od in un miscuglio di essi, ed asciugherai prontamente con morbida pezzuola di vecchia tela bambagina. Usa poi la maggior diligenza per non gualcire la carta o la pergamena, sulla quale sta la miniatura, poichè le cattive pieghe difficilmente si fanno sparire. Lo stesso farai con gli acquarelli.

PULIMENTI DIVERSI.

Della cerografia degli antichi.

§ 282. Ad ogni istante odesi parlare di pittura all'encausto, e di cera punica, e non pertanto nessuno sa che cosa sieno nè l'uno nè l'altra. Plinio, l'unico che ci abbia trasmessa qualche ristrettissima memoria intorno ai modi di colorare degli antichi greci e romani, dice in un luogo constare che anticamente fossero due i modi di pitturare all'encausto, cioè, con la cera e col cestro nell'avorio, e in un altro, che , allorquando s'incominciò a dipingere le navi, venne introdotto un terzo genere di pittura, quello cioè di adoperare il pennello con la cera liquefatta al fuoco, la qual cosa dimostra chiaramente, che con l'altro sistema più antico non facevasi liquefare la cera, nè si adoperava il pennello. Difatti, in un altro sito, dice: dipinger colla cera ed adustare la pittura. Il chè, nel mentre si accorda con le parole surriferite, indica eziandio il motivo, pel quale chiama ad encausto quel primo modo di dipingere. Lo stesso autore poi, in un altro luogo ancora, dice che per impedire che il cinabro, col quale i romani usavano colorire le case loro, non sia alterato dai raggi del sole e

della luna, fa d'uopo applicargli una specie di verniciatura, e così si esprime: Quando la parete sarà secca, con un pennello di setole si spalmi di cera punica bollente liquefatta con olio, poi, con dei carboni di quercia si abbrustolisca sino al sudore, poscia si soffreghi con delle candele, indi con dei pannilini netti, come si puliscono i marmi. Chiunque vede, che qui non trattasi di dipingere, eppure questa è l'unica volta che Plinio indica un uso, nel quale si impieghi la cera punica, eccettuato soltanto allorchè, disse essere utilissima nelle medicine. E giova notare che dalle operazioni indicate da quello scrittore per imbianchirla si rileva chiaramente che le sostanze allora chiamate cera punica non erano nemmanco cera. Plinio adunque, e nessun altro scrittore antico dice di più, ci fa sapere unicamente, che da prima si dipingeva all'encausto con la cera facendo poi adustare la pittura, e col cestro nell'avorio; e che, in seguito, s'introducesse un terzo genere, col quale si dipingeva con cere strutte al fuoco, adoperando il pennello; e finalmente, che le tinte di cinabro si spalmavano con la cera punica liquefatta con l'olio, nè mai accenna che la cera punica venisse impiegata nella pittura. A qual documento appoggiansi dunque i moderni cerografi per chiamare pittura ad encausto quella da essi esercitata, la quale consiste in cera disciolta in un olio essenziale, se al tempo dei greci e dei romani gli olii essenziali non erano conosciuti? Come fanno essi a chiamare punica quella cera, della quale si valgono, ben sapendo non esser altro che cera comune, ed ignorando che cosa fosse la vera cera punica?

§ 283. Ma questo non è luogo opportuno per diffonderci maggiormente in questo argomento. Se alcuno bramasse averne notizie più esatte e dettagliate, non ha che a consultare il periodico *L'Arte in Italia*, che stampasi in Torino, sul quale, nell'anno 1872, troverà un nostro articolo, intitolato *Nuovi studi sulla pittura degli antichi*,

in cui, dopo aver passato in rassegna i princiapli scrittori in questa materia, e riportate le parole di molti antichi autori, terminiamo col dichiarare esser noi persuasi: 1° Che il dipingere con le cere ed adustare la pittura consistesse nel disegnare con cilindretti di cera colorata sopra lastre marmoree o tavole preparate, come si fa oggidì con la pittura a pastello, esponendo poscia il dipinto ad un forte calore, affinchè le cere si fondessero, si unissero e penetrassero nel marmo e nell'intonaco. 2° Che il dipingere col cestro nell'avorio non fosse altro, che una specie di niello nell'avorio, poichè il cestro era una punta tagliente atta ad incidere come il bulino d'oggidì. 3° Che il dipingere con la cera strutta al fuoco, adoperando il pennello, non fosse nè più nè meno di così. 4° Che il dipingere col pennello, e, finita l'opera, spalmarla con l'atramento, corrispondesse al dipingere a tempera ed inverniciare da poi. 5° Che la cera punica, con la quale impedivasi che le tinte di cinabro si alterassero per effetto della luce, non fosse cera, ma un'altra sostanza, che all'apparenza le rassomigliava. 6° Finalmente, che il sistema col quale furono eseguite quelle pitture sul muro, che si vanno tuttodì dissepelendo, è un vero enimma meritevole dei più accurati studi.

Che cosa sia l'encausto moderno.

§ 284. Per encausto oggi s'intende una pittura, i di cui colori abbiano per legame un miscuglio di cera e di resina invece dell'olio o della colla ed altra tempera. E perchè, tanto la cera, quanto le resine che vengono in ciò impiegate (la copale, la elemi od il mastice), sono, troppo sode per potersi in esse distemperare i colori onde riuscirvi si immaginarono due diversi sistemi. Uno di questi consiste nel disciogliere il miscuglio in un olio essenziale, e con quel risultato macinare e stemperare i

colori: l'altro nello struggerlo a fuoco, e quando sia fuso unirvi i colori già precedentemente ridotti a polvere impalpabile. I colori preparati col primo di tali sistemi, si allungano poscia di continuo con altro olio essenziale, onde renderli e mantenerli fluidi quanto occorre perchè sieno obbedienti al pennello: e quelli ottenuti con l'altro, da alcuni si distemperano essi pure in un olio essenziale come gli accennati, da tal'altri invece si uniscono a forza con l'acqua sulla pietra da macinare. Noi quindi, per dare al nostro allievo un'idea passabilmente esatta di tali sistemi, acciò possa, alla evenienza del caso, trarne utile partito, indicheremo esattamente il metodo col quale furono attuati da due diversi artisti.

Come ora si dipinga ad encausto, cioè a cera.

§ 285. Uno dei più caldi propugnatori fra noi dell'odierno encausto, fu l'ora defunto nostro amico Michele Ridolfi di Lucca. Ecco il metodo da lui tenuto nel dipingere una medaglia nella chiesa di S. Michele in quella città, quale risulta da una lettera da lui scritta al signor Raoul Roquette, e stampata in Lucca stessa nel 1841. Prendeva egli una parte di cera di Smirne, la faceva disciogliere in quattro parti d'olio essenziale di rosmarino, poi vi aggiungeva una parte di vernice di copale, e con quel miscuglio macinava i colori, che riponeva in vasetti soprapponendovi altro olio essenziale, a ciò si mantenessero molli. Ed allorchè voleva dipingere, applicava quattro mani del suindicato miscuglio, ma senza colori ed allungato con l'acquaragia, sul muro o sul tessuto, sopra il quale intendeva di lavorare, lasciando trascorrere ventiquattro ore fra una mano e l'altra, e facendo infine riscaldare quella preparazione, affinchè ne evaporasse ogni resto d'olio etereo.

§ 286. Predisposta ogni cosa, poneva i colori sulla tavolozza, e li maneggiava col pennello come se fossero stati preparati ad olio, solo, di quando in quando, intingeva il pennello in un vasettino contenente olio e cera, il quale evapora con molta lentezza e rende perciò più tardivo il miscuglio ad essicarsi, il che gli concedeva maggior tempo per fondere le tinte. Talora, poi, volendo ritornare sul già fatto, poneva dell'olio essenziale (non dice di quale specie), in un recipiente chiuso e di forma sferica, avendo da un lato dei forellini, sottoponeva ad esso una fiammella a spirito, e dirigeva i vapori uscenti da quei fori contro la parte da ridipingersi, i quali la ammollivano come se fosse stata appena messa. Compiuto il lavoro, lo faceva essicare col calore, e di ultimo vi applicava una mano di sola cera disciolta nell'alcool, e poscia allungata con l'acqua, acciò servisse da vernice. La scaldava quindi fortemente, e quand'erasi raffreddata, la strofinava con una morbida pezzuola per cavarne un lucido moderato.

§ 287. Un metodo, che molto si avvicina a quello del, Ridolfi, ci viene suggerito dal signor De Montabert gran partigiano esso pure della cerografia e nemico capitale della pittura ad olio, il quale, non solamente ammette al pari del Ridolfi la necessità d'una resina, ma passa tant'oltre, da potersi dire ch'egli, invece di aggiungere un po' di resina nella cera, ponga un poco di cera nella resina, sorpassando in ciò anche l'ab. Requeno, il quale sopra due parti di cera, ne mette cinque di mastice.

§ 288. Al dire di questi due scrittori, tutti i sette peccati capitali bruttano la pittura ad olio, e le virtù più celestiali irradiano l'encausto. Peccato che il De Montabert, benchè sì colto, sia nelle sue proposte sempre titubante, e che ad ogni tratto sia costretto confessare, che dell'encausto antico, cioè del vero encausto, non se ne sa nulla, nulla affatto. E perchè ciò?.... Perchè, incaponitosi sul vocabolo *encausto*, trascurò ogni altra diligente inda-

gine, e non vide nelle parole di Plinio, di Varone, di Seneca, e d'altri antichi scrittori, la spiegazione dell'enimma. Se il nostro allievo è a sufficienza dotato di tolleranza, come esser lo deve di pazienza, farà bene a leggere ciò che scrisse sull'encausto quell'erudito autore (1), non per impararne le pratiche, cosa che gli riuscirebbe al certo difficile, tanto sono esse da lui complicate, e tanta ne è diluita la indicazione in un mare di disgressioni, ma per vedere fino a qual punto di irragionevolezza possa giungere anche un uomo, colto e d'ingegno, allorchè si ostina a voler sostenere una falsa causa. Difetto che ravvisasi anche negli scritti del Requeno e del Tomaselli, e forse più ancora in quello del Cav. Lorgna, uomini tutti di non comune coltura. Ad ogni modo, essendo il metodo proposto dal De Montabert più teorico che pratico, attesa la somma sua complicazione, ci asteniamo dal descriverlo per non isprecar tempo inutilmente, come sorpassiamo i metodi di altri parecchi scrittori, perchè non ci paiono degni di essere adottati. Viceversa ne indicheremo uno proposto dall'ab. V. Requeno suindicato (2), che abbiamo veduto impiegare, con poche modificazioni, da un nostro amico, e che, ci sembra possa, in alcuni casi, tornar giovevole ad un restauratore.

§ 289. Il Requeno fondeva unitamente, a lieve calore, cinque parti di mastice e due di cera, e versatili nell'acqua fredda, li chiamava *il suo pastello di cera*. Da quella massa staccava dei pezzetti, che infrangeva, poneva sulla pietra e macinava con acqua insieme ai colori nella proporzione di tre parti di colore ed una di pastello, e riponeva in tanti vasetti di vetro per conservarli e valersene. L'amico nostro invece, avendo una confusa idea

(1) *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte dei Greci e Romani Pittori*. Venezia, G. Gatti, 1784.

(2) *Traité complet de la peinture*, par M. P. De Montabert. Paris, Bassage 1829. T. 8°, pag. 526.

della operazione indicata da Plinio per imbianchire la cera punica, e ritenendo che di essa dovesse servirsi, fece bollire la cera per ben tre volte, a grandi intervalli, in acqua salata, poi la espose al sole. Fece distruggere separatamente quella cera e del mastice, in ragione di tre parti di questo sopra due di quella, poi le unì. Versò allora una parte di quel miscuglio in un vasetto, e vi aggiunse tanto colore in polvere, quanto ne abbisognò per formare una pasta, che levò dal vaso e pose sopra un vetro, ricominciando l'operazione stessa con altri colori, sin che n'ebbe tanti da empire la sua tavolozza. Raschiò allora quei pezzi di pastello colorato, li pose uno alla volta sulla pietra, e bagnandoli con acqua li macinò e li pose nei soliti tubetti di stagno per conservarli.

§ 290. Sin qui le due operazioni variano alquanto nei dettagli, ma sono eguali nelle massime e nei risultati, perchè con entrambi si ottengono colori, che rassomigliano a quelli macinati con l'olio, che prestansi bene al pennello, che si ponno adoperare sodetti o liquidi come più piace e che non sono troppo essicativi. Le diversità maggiori si riscontrano nel loro uso. Imperciocchè il Requeno operava sopra tele impresse a colla o a gesso, ovvero sopra tavole spalmate di cera e pece, vale a dire colofonia fuse insieme, cui veniva aggiunta della biacca polverizzata, il quale fondo, veniva poscia levigato; ed allorquando la pittura era asciutta, faceva squagliare della cera bianca che, col pennello, distendeva sottilmente su tutto il dipinto. Riscaldavalo quindi con un braciere, acciò codesta cera s'immedesimasse col pastello dei colori, indi soffregavalo con un pannolino per cavarne il lucido. L'amico nostro imprimeva con tre mani del medesimo pastello di cera mastice egualmente macinato, esponevalo ad un gran fuoco, freddate che fossero vi dipingeva, e finita l'opera la faceva di bel nuovo riscaldare fortemente, acciocchè resina, cera, e colori si immedesimassero e ac-

quistassero solidità. Da ultimo strofinava esso pure con un pannolino il dipinto.

§ 291. A Monaco di Baviera abbiamo veduto dipingere alcune sale nel palazzo reale con colori misti alla cera ed alla vernice di copale, che il pittore ammolliva sulla tavolozza, e faceva penetrare, mediante un braciere, nell'intonaco di mano in mano finiva un pezzo.

Pulimento delle pitture a cera dette ad encausto.

§ 292. Del pulimento degli encausti antichi non possiamo tener parola, perchè, ad onta delle più minute insistenti indagini, non riuscimmo giammai a vederne alcuno, e nemmeno a sapere con sicurezza ove ne esista. Si decanta, è vero, una mezza figura, una musa con la cetra in mano, dipinta, dicesi, sopra una lavagna, ed esistente a Cortona. Noi non ne vedemmo che la sola fotografia, e ci pare opera greca. Ma, dato pure che essa fosse dipinta con sistema insolito, chi può dire che sia all'encausto, se nessuno sa dicerto che cosa esso si fosse, e Plinio ci fa sapere che non adoperavasi nemmeno il pennello, tranne che per iscarabocchiare le navi? Altre ce ne furono mostrate, ma tutte erano o palesissime falsificazioni recenti, o tempere dure, o pitture murali state verniciate. Una di queste, tuttora sul suo pezzo di muro, e rappresentante Enea che fugge dalla incendiata Troja, portando sulle spalle il vecchio Anchise, e traendosi seco la moglie ed il figlio, appartenenva alla quadreria Feroni di Firenze, ed ora passò alle Gallerie Nazionali. Ma chiunque la esamini, subito s'accorge non essere essa che un dipinto simile alle Nozze Aldobrandine, alle Baccanti d'Ercolano ed a tutti gli altri che adornano il Museo di Napoli, stati per la massima parte dissotterrati ad Ercolano ed a Pompei, de' quali noi pure possediamo un bel

frammento; e che tutta la diversità consiste nell'aver esso vandalicamente ricevuto una cattiva vernice, che lo svisò.

§ 293. Da quanto abbiamo detto, chiunque potrà argomentare, che il genere di pitture, del quali ora si tratta, non può tollerar punto l'alcool e pochissimo anche gli alcali, per cui i mezzi di pulimento son per lui molto limitati. Il signor De Montabert, essendosene accorto, si cavò d'impaccio con strattagemma semplicissimo: acciò i mezzi corrispondessero al bisogno, ritenere per cosa positiva, che i dipinti eseguiti col suo metodo non potessero venire altrimenti imbrattati, che dalla polvere e dalle mosche, e perciò propose di lavarli con acqua pura, e non bastando, con acqua saponata. Ma sgraziatamente, quei barbari che sciupavano in tante guise i dipinti ad olio, non rispettano nemmeno quelli a cera, tuttochè da lui protetti. Tuttavia, ben poco di meglio possiamo suggerire noi pure pel motivo già addotto. Comportati dunque anche con questi come indicammo per le pitture all'olio al § 67, sostituendo l'acqua fredda alla tiepida; e se quei mezzi, tanto blandi, non bastassero, prova il miscuglio di pomata ammolliente e colla vegetale suggerito al § 81, osservando attentamente, ogni volta che lavi, se mai, insieme al sudiciume, si muovesse anche l'epidermide della cera, nel qual caso dovresti subito arrestarti. Viceversa, se quella crosta resiste, ammolliscila col lasciarvi riposare la pomata, e lavala poscia con acqua saponata. Qualora poi anche questo mezzo fosse insufficiente, caso assai raro, nulla altro rimane a provare, che una dissoluzione di soda più o meno concentrata a seconda del caso, usando grandissima diligenza, e lasciandovela il minor tempo possibile, Di più non sapremmo dire, poichè anche il raschiatojo. tanto utile coi dipinti ad olio, è pericolosissimo con quelli a cera, non scivolando sopra di questi come su quelli.

Pulimento dei pastelli.

§ 294. Che cosa è il pastello? Null'altro che una matita, in forma di cilindretti, a più colori costituenti delle degradazioni di tinte, alternando l'uso dei quali si imita mirabilmente la pittura. Esso è dunque una pittura od un disegno? Difficilmente si potrebbe rispondere a tale domanda, stando esso fra l'uno e l'altro, di guisa che pare, come dicono i naturalisti, l'anello di congiunzione fra la famiglia dei disegni e quella delle pitture, partecipando delle proprietà d'entrambe.

§ 295. Ma ciò poco monta: quello che importa è la triste verità che, esso è talmente delicato, che non si può nemmeno toccare in guisa alcuna. Come pulirlo adunque? Sgraziatamente non ne conosciamo alcun mezzo. Per buona sorte però non è nè antico nè molto esteso, per cui non ve n'è molti, e tutti sono difesi da un vetro, mancando il quale si sciupa e scompare da sè.

Come si puliscono i disegni e le incisioni sulla carta.

§ 296. I disegni distinguonsi in quattro specie, ma i sistemi del loro pulimento non sono che due, l'uno dei quali serve per quelli eseguiti a sola matita, ovvero con l'inchiostro di China, l'altro per quelli fatti con l'inchiostro comune da calamaio, con la fuligine, la sepia ed altri consimili colori, non meno che per quelli che, in qualunque maniera eseguiti, furono lumeggiati, od in qualsiasi modo ritoccati, con colori a gomma od a tempera.

§ 297. Il sistema da tenersi per le accennate due prime categorie, ed anche per le incisioni, è semplicissimo e molto analogo a quello col quale si cambiano le tele.

Egli è il seguente: Si distendono sopra una terrazza, in un cortile od altro luogo spazioso e soleggiato, dei pannilini ben puliti, sopra i quali si posano i disegni e le incisioni possibilmente distesi. Si piglia un inaffiatoio, simile a quello di giardiniere, col cribio a forellini assai minuti e s'innaffiano leggermente. Se la lordura non proviene che dalla polvere, l'acqua pura è sufficiente a toglierla, ma se, come avviene assai spesso coi disegni, v'ha dell'untume, allora bisogna aggiungere all'acqua una leggiera dose di potassa o di soda, precedentemente disciolte e filtrate. Tali bagnature si ripetono appena la carta sia asciutta, e si continuano per più giorni, sino a che non abbiano prodotto il loro effetto. Anzi, se la stagione è propizia, si ponno lasciare esposti anche la notte, poichè la rugiada giova moltissimo, e d'altronde quelle aspersioni devonsi continuare per molti giorni, talora fino a dodici o quindici. E qualora sopravenisse il mal tempo, convien ridurli al coperto in un luogo asciutto e ventilato, acciò possano essicare prontamente, al quale scopo gioverà tendere i pannilini discosti dal pavimento, acciocchè vi agisca l'aria. Con questa semplicissima operazione, tanto i disegni, quanto le incisioni si puliranno perfettamente. Ma qualora trattisi d'incisioni o di litografie, per le quali si trovi necessario ricorrere alla potassa od alla soda, conviene essere molto guardinghi e porvene assai poco, poichè agendo quegli alcali sulle materie grasse, potrebbero intaccare anche l'inchiostro da stampa, il quale, come ognuno sa, non è altrl che nero d'avorio macinato con olio cotto molto ispessito. E così pure, ove si adoperino degli alcali, è necessario che le ultime cinque o sei aspersioni si facciano con acqua semplice, onde esportarli totalmente, poichè ove ne rimanesse alcun residuo, potrebbe nuocere in seguito, attesa la loro proprietà di assorbir l'acqua dell'atmosfera.

§ 298. Quando poi la pulitura è compiuta, affinchè la

carta non riesca arricciata. attenderai il momento nel quale essa sia leggermente umida, prenderai un cilindro di sufficiente lunghezza, e del diametro di circa dieci centimetri, che potrà esser anche di cartoncino, vi avvolgerai strettamente attorno alcuni fogli di carta liscia, poscia i disegni e le incisioni, frammettendovi altri fogli di carta, in guisa che il disegno o la incisione tocchi sempre uno di essi; ed altri gliene avvolgerai intorno alla fine. Legherai il tutto con nastri o fettucce, e porrai quel rotolo in luogo asciutto, attendendo il tempo necessario perchè i disegni asciughino bene. Li scioglierai poscia, e li porrai in piano in luogo asciutto ma poco aereato, acciò finiscano di seccare perfettamente, ma adagio.

§ 299. I disegni suindicati, qualora siano molto unti, si ponno, anche prima di sottoporli alle aspersioni, tenere immersi in una dissoluzione di soda o di potassa, entro una vasca, e quegli alcali ponno anche impiegarsi con maggior forza sulle macchie. Non così delle incisioni o litografie, pel già addotto motivo, a meno che le macchie non fossero sul margine, nel qual caso basterâ aver cura di non oltrepassarlo. In ogni caso poi si finirà sempre con l'acqua pura, come abbiamo detto.

§ 300. Questo è il metodo di pulimento più sicuro, e meno pericoloso, per quei disegni che tollerano l'acqua (1). Viceversa per quelli eseguiti con l'inchiostro comune, sepia, fuligine e simili, ed anche per quelli che furono lumeggiati, od in qualche modo ripassati con colori a gomma od a tempera, questo sistema non vale. Per essi non v'è che ricorrere all'alcool od alla benzina, come si disse per le miniature.

§ 301. Ma qualche volta si trovano dei disegni, tanto

(1) L'inchiostro vero della China, fra le altre sue proprietà, ha quella di formare, con la carta alluminata, una combinazione che lo rende indelebile. Vedi Mérimée, opera citata.

a matita, quanto ad acquerello d'inchiostro od altri colori, i quali furono lumeggiati con biacca, e nei quali quei tratti di pennello, da bianchi che erano, sono diventati neri. La qual cosa deriva dall'essere la biacca un'ossido di piombo, il quale si annerisce al contatto di parecchie esalazioni mefitiche, e specialmente dei solfuri. In questo caso i mezzi ordinari non bastano, ed è forza ricorrere all'acqua ossigenata, inventata dal celebre chimico Thènard, e da lui proposta per quest'uso. Il modo di adoperarlo è semplicissimo, bastando bagnarne i tratti anneriti col mezzo di un piccolo e morbido pennello in essa leggermente intinto. In un paio di minuti quell'acqua evapora, e la biacca ridiviene bianca come appena messa. Ogni difficoltà sta nel poterla avere genuina. Poichè, servendo essa a pochissimi usi, ben di rado la si trova già preparata, nè molto agevole è il farla preparare appositamente, esigendo una operazione lunga e difficile. Ed è per questo che costa.

Pulimento dei disegni, e delle incisioni eseguiti sulla pergamena.

§ 302. La pergamena, come fu altre volte avvertito, non tollera alcun trattamento con l'acqua; oltre di che, anche l'inchiostro della China non produce sopra di essa quella combinazione chimica, che lo rende indelebile sulla carta. Perciò, qualunque incisione, litografia o disegno, in qualsivoglia modo eseguito sulla pergamena, non potendo esser toccato con l'acqua, è mestieri, per pulirlo, aver ricorso all'alcool od alla benzina rettificatissimi, diportandosi come indicammo per la miniatura (§ 285), ma omettendo le fregagioni con la mollica di pane, se il disegno è fatto a matita. Nel caso però dei lumi dl biacca avvertiti, si potrà far uso dell'acqua ossigenata, come si accennò

nel paragrafo precedente, ma con grande parsimonia e cautela, onde non venga bagnata che la sola biacca, e procurando di mantenere assicurata e distesa la pergamena acciò non si contragga e s'arricci.

PULIMENTO DEI DIPINTI A FRESCO.

Che cosa debbasi intendere per pittura a fresco.

§ 303. Fuori d'Italia si suole generalmente chiamare *a fresco* qualunque genere di pittura, quando sia eseguita sul muro, non escluso nemmeno quella ad olio. Ma ciò succede perchè, fuori d'Italia, ben di rado si dipinge veramente a fresco, per cui la pluralità non conosce bene la grande ed essenziale diversità, che passa fra questo genere di pittura, dai toscani chiamata *buon fresco*, e gli altri tutti.

§ 304. In esso non si ponno impiegare che colori minerali, i quali si distemperano in acqua pura, e si distendono sopra un intonaco composto di calce e rena lavata, appena messo dal muratore. E qualora l'opera sia grande, dovendo quest'intonaco esser sempre fresco e molle, lo si mette in più volte, vale a dire ogni mattina quel pezzo che può esser dipinto entro la giornata. In tal modo i colori si immedesimano con la calce dell'intonaco, diventano insolubili nell'acqua, ed acquistano tale solidità da poter durare per più secoli, anche esposti alle intemperie (1).

§ 305. Tale è il vero fresco: ma perchè ogni giorno si deve terminare quel pezzo, che s'incominciò il giorno stesso, ed essendo sommamente difficile conseguire un armonia perfetta in tutta la estensione dell'opera, molti

(1) Vedi la nota a pagina 166 del T. I°

pittori, allorquando essa è compiuta ed asciutta, usano ripassarla con colori a tempera, in quelle parti che ne hanno bisogno. Vasari stesso confessa, che temeva questo sistema. Nè ciò basta. Alcuni colori, come, a cagione di esempio, l'oltremare ed il cinabro, perdono della loro vaghezza ove siano misti al bianco di calce, e per di più erano a tempi addietro costosissimi, perchè allora non conoscevasi l'oltremare artificiale, ed i soli cinabri che resistano alla calce sono il naturale, che è rarissimo, e quel della China, per l'addietro difficilissimo ad aversi. Quindi gli antichi frescanti, per ottenere vaghezza e risparmio al tempo stesso, prepararono il fondo con tinte composte di nero o sinopia, tenendo i lumi quasi bianchi, e sopra di esso, se volevasi un rosso vivace, velavano col cinabro temperato con colla o rossume d'uovo; e se trattavasi dell'azzurro, dipingevano a fresco con l'indaco, tenendo i lumi chiarissimi, poi velavano con l'oltremare, temperato nella guisa suindicata. Più tardi soltanto si cominciò ad adoperare l'oltremare addirittura a fresco, ma sempre predisponendo il fondo con nero e calce, specialmente nelle ombre. Molti però degli antichi fecero i loro azzurri a buon fresco, adoperando il così detto *smaltino*, il quale non è altro che un vetro colorato con l'ossido di cobalto, stato finamente polverizzato. Vedesi adunque che dalla usanza di velare a secco deriva il trovarsi così di frequente delle pitture a fresco, le cui tinte azzurre e cinabrine soffersero assaissimo, e spesso anche scomparvero del tutto, mentre le altre resistettero perfettamente.

Modo di pulire i freschi (1).

§ 306. Da quanto abbiamo detto, rilevasi chiaramente

(1) Crediamo opportuno avvertire il lettore, che qui intendemmo occuparci esclusivamente del pulimento dei freschi,

essere assai pericoloso il valersi dell'acqua per detergere le pitture a fresco, poichè, ove vi fossero dei ritocchi, o delle velature a secco, verrebbero subito sciupati. L'uso dell'acqua per pulire i freschi non è dunque generalmente ammissibile, che allorquando trattasi di staccarli dal muro e riportarli sulla tela, perchè quella operazione esige lavature; ed è quindi minor male avere un dipinto alquanto guasto, che non averne alcuno. Ma quando il fresco vuolsi conservare sul suo muro, non si deve ricorrere all'acqua, altro che in quei due casi, ne' quali è assolutamense necessaria, oppure che si verificò che essa non vi può nuocere.

§ 307. Quindi, qualunque sia il fresco che tu voglia pulire, comincierai sempre con lo spolverarlo con molta diligenza, allo scopo di togliere da esso la polvere e le altre immondezze superficiali, senza punto danneggiarlo.

§ 308. Ciò fatto, lo esaminerai attentamente procurando di rilevare se, e dove, sia stato ritoccato a secco, avendo presente che i ritocchi sono per lo più opachi in confronto al vero fresco, od almeno hanno una lucentezza diversa da esso. E se ti nasce qualche dubbio sulla loro esistenza, pratica degli assaggi in più luoghi, e specialmente dove è più facile che ve ne siano, come, a cagion d'esempio, sugli azzurri oltremarini, sui rossi cinabrini, sopra alcuni verdi molto vivaci, e sopra certi tratteggi, massime nelle ombre, che spesso si dànno a secco per rinforzarle. Una piccola spugna bagnata nell'acqua calda basterà a quest'uso.

§ 309. Se da tale esame ti risulta, che questa pittura è vergine, ricorri prima alla mollica del pane, agendo liberamente; e ciò non bastando, lavora pure con acqua, valendoti d'una spazzola assai morbida quando la superficie

non già dei molti guasti cui vanno soggetti, nè dei relativi modi di porvi rimedio, appartenendo ciò non al pulimento, del quale ora ci occupiamo, bensì al ristauro, di cui tratteremo più tardi.

sia ruvida, o d'una spugna se è liscia, ed operando con moderazione sì, ma senza timore. Viceversa se ti risulta esservi dei ritocchi a tempera, non potendosi in modo alcuno adoperare l'acqua, è forza limitarsi, almeno dove essi sono, alla sola mollica, ed agire anche con questa molto cautamente, perchè talvolta quelle tempere sono sì molli, che la semplice mollica, adoperata senza riguardo, basta a sciuparle.

§ 310. Ma talora vi sono de' freschi sì malconci dalle fumicazioni o da untumi di mille generi, che per essi la semplice mollica non è sufficiente. In tal caso non basta verificare se vi sieno dei ritocchi, ma bisogna sapere eziandio, se sieno stati fatti col rosso dell'uovo o con altra tempera, perchè esso, come già avvertimmo, non regge nè all'acqua, nè all'alcool, nè agli olii essenziali.

§ 311. Quindi, se non vi sono ritocchi, il più semplice mezzo è quello di una leggera dissoluzione di potassa, da rinforzarsi in caso di bisogno. Ad essa, e specialmente se la si opera calda, cedono prontamente tutti gli untumi e le fumicazioni, senza che i colori ne soffrano punto, essendo egualmente alcali la calce e la potassa. Converrà per altro rilevare il tutto con acqua pura, onde esportarne ogni resto di potassa, poichè, avendo essa la proprietà di assorbir l'acqua dell'atnosfera, non potrebbe che nuocere rimanendo.

§ 312. Se invece vi sono dei ritocchi eseguiti a colla, non potendosi nemmen con essi adoperare l'acqua, si otterrà lo stesso scopo con lo spirito di vino.

§ 313. E finalmente, qualora i ritocchi fossero temperati col tuorlo dell'uovo, sarebbe forza rassegnarsi, e limitare la operazione a ripetute fregagioni con la mollica, non essendovi cosa alcuna che agisca sulle sostanze untuose, rispettando il tuorlo dell'uovo

§ 314. Ciò per altro nel solo caso, che quei ritocchi convenga conservarli. Che se invece fossero tali, che il dipinto

non ne soffrisse molto anche levandoli, allora, se la mollica non basta, il miglior partito è quello di non curarsene, e pulire il fresco con la potassa nel modo suindicato.

§ 315. Talvolta ancora, specialmente nelle chiese, il fresco è deturpato da colature d'olio, o spruzzature e goccie di cera. Tutto ciò si toglie con l'alcool e con la potassa. Giova però avvertire, che mentre della cera spariranno anche le tracce, vi rimarranno sempre quelle dell'olio, eggere sì, ma visibili. Per farle scomparire del tutto non v'ha che ricorrere alla tavolozza ed al pennello.

Del ritogliere la imbiancatura applicata ai freschi.

§ 316. Anche a riguardo di codesta operazione, incontrammo pressochè le stesse difficoltà, che ci si affacciarono nel rimanente, essendochè quasi tutti gli operatori procurano di tener segreto il loro sistema, e per di più ben pochi son quelli istrutti abbastanza da poter render ragione di ciò che fanno. Non fu quindi senza molta fatica, che riuscimmo a conoscere, se non tutti, molti almeno dei sistemi che si adoperarono, e si usano anche oggidì, per riuscire a ritogliere quelle malaugurate imbiancature, che ricoprono una grandissima quantità di freschi, talvolta della massima importanza.

§ 317. Come era naturale, il primo pensiero fu quello di valersi d'un raschiatojo: ma perchè con esso, maneggiato da mano inesperta, si cagionarono danni rilevantissimi, si andò in cerca d'altri mezzi meno pericolosi.

§ 318. Avendo taluno osservato, che incollando della carta sopra ad un muro stato replicatamente imbiancato, e strappandola quando è secca, essa trae seco l'ultima imbiancatura data rispettando le prime, si pensò di servirsi di questo mezzo per liberarne i freschi, sostituendo della tela alla carta per ottenere maggior forza. Altri invece

visto che battendosi a caso contro un muro, talvolta la imbianchitura si solleva e cade, immaginò di procurare con un martelletto di ottenere che il bianco di disgiunga dal dipinto, onde poterlo poscia levare, facendo passar fra di loro una sottil lama. Altri finalmente tentarono di dissolvere ed asportare quello scialbo col mezzo di preparati chimici, ad un dipresso come ritolgonsi le vernici dai dipinti ad olio. Ma non sempre tali mezzi riuscirono, anzi spesse fiate furon fatali. Ed affinchè il lettore ne possa ben comprenderne le ragioni, reputiamo opportuno sottoporgli alcune osservazioni.

§ 319. Primieramente convien riflettere, che i freschi dividonsi in due casegorie assai ben distinte, cioè in antichi ed in moderni, che è quanto dire, quelli che precedettero la metà del secolo XVI, i quali furon sempre eseguiti sopra fondi stati prima levigati, e furon condotti con colori molto liquidi, e più volte ripetuti, e quelli che susseguirono alla citata epoca, fatti sopra un intonaco di rena naturale, e quindi ruvida, con colori densi e di gran corpo, come s'usa oggidì. In seguito alla quale osservazione, ognuno potrà di leggeri comprendere, che qualsivoglia imbiancatura deve di necessità essersi appligliata assai più tenacemente ai secondi, perchè una moderata ruvidezza faciliterà di molto la coesione. Tant'è vero che, nel processo galvano-plastico, affinchè l'oro e l'argento aderiscano bene al rame od altro metallo, è mestieri togliere a questo la sua levigatura, facendolo corrodere da un acido. E così pure, è da avvertirsi, che a render più o meno tenace la imbiancatura deve aver contribuito assaissimo la qualità della calce di chè è composta, cioè se forte o debole, se pura o mescolata ad altre sostanze, non meno che lo stato del fresco all'atto dell'imbiancamento, vale a dire se pulito od imbrattato.

§ 320. Entrando ora nei particolari, cominceremo dai freschi antichi, i quali altronde son quelli, che in maggior

numero furono coperti col bianco di calce, fra i quali ve n'ha moltissimi, che per ogni titolo meritano di essere conservati.

Come si ritolga la imbiancatura ai freschi antichi.

§ 321. Per questa specie di freschi tutti gli accennati sistemi son buoni, ma nessuno è sufficiente, perchè sempre è necessario adattare il metodo allo stato in cui trovasi il fresco, è perchè spesso conviene alternare più d'un sistema onde condurre a termine la stessa operazione. Se, per esempio, lo scialbo che ricopre un dipinto sollevasi con facilità, gioverà valersi della percussione: ma come si potrà impiegarla dove il muro è guasto, e v'è pericolo che se ne distacchi anche l'intonaco sul quale poggia il dipinto? E così pure, come si potrà condurre a termine, col mezzo della percussione, lo spogliamento d'un fresco, allorquando il bianco in alcun punto vi aderisce sì tenacemente, da non obbedire ai colpi del martello? Anche il sistema d'incollarvi carte o tele, è pericolosissimo in alcuni casi, e specialmente ove il fresco sia stato ritoccato molto a secco, e quindi ove esistono pezzi d'oltremare, perchè il bianco statovi soprapposto fece corpo seco lui, di maniera che, staccando il bianco, staccasi con esso, se non tutto, una parte almeno anche del ritocco. Riesce poi impossibile con un tal sistema levarlo allorchè il muro non è ben sano, poichè, assai facilmente, insieme con l'imbiancatura si staccherebbe anche il dipinto col relativo intonaco. E del pari pericoloso è l'uso degli acidi per dissolvere la imbiancatura, e ciò specialmente dove sonvi dei ritocchi a secco, i quali subito sparirebbero al contatto dell'acido, e sotto le lavature indispensabili per asportare la calce disciolta e l'acido stesso.

§ 322. Quindi, il tutto calcolato, il sistema, che nel suo complesso presentasi come il più vantaggioso, è ancora il

primo, quello, cioè, del raschiatoio. E noi portiamo opinione che la maggior parte dei danni prodotti dall'uso suo, non debbansi imputare a lui, sibbene alla imperizia o negligenza di chi lo adoperò.

§ 323. Non avendo noi potuto istituire, personalmente, tutte quelle esperienze, che dar ci potessero la certezza in tanta discrepanza di opinioni, e mancando d'altronde di un autorevole appoggio alla opinione nostra, abbiamo creduto operar saggiamente, rivolgendoci per le opportune informazioni a due di quelle persone, che si occupano incessantemente di tali operazioni, guidati dalla scienza, e quindi con cognizione di causa, le quali per ciò hanno prodotti i migliori frutti. Questi sono il cav. Gaetano Bianchi di Firenze, ed il cav. abate Serafino Balestra di Como; entrambi i quali corrisposero con la maggior gentilezza alla nostra domanda, comunicandoci schiettamente i sistemi da essi seguìti.

§ 324. Ambedue ritengono, che il metodo del raschiatoio sia in complesso, quello che merita di essere preferito, e variano nella forma del ferro da adoperarsi. Il cav. Bianchi si vale di una specie di falce, la di cui lama è lunga circa otto centimetri, affilata da quella parte che è leggermente convessa, e l'abate Balestra invece adopera un semplice scalpello da ebanista.

§ 325. La diversità, dunque, fra i sistemi dei due operatori risiede quasi unicamente nella forma dello strumento che adoperano, la qual varietà, per altro, porta seco una diversità nel loro maneggio. Poichè, nel mentre la falce del cav. Bianchi non può maneggiarsi che orizzontalmente da destra a manca, o per lo meno dall'alto in basso, lo scalpello dell'abate Balestra si adopera dal basso in alto E l'importanza di tale diversità sta in ciò, che dovendosi la falce maneggiare sempre in linea trasversale a quella del braccio, l'operatore deve fare un grande sforzo, e quindi stancarsi con molta facilità, laddove lo scalpello, venendo

spinto a seconda dell'andamento naturale del braccio, l'operatore si affatica pochissimo. Di più: la lama della falce, oltrapassa d'alquanto gli otto centimetri, mentre il taglio dello scalpello non arriva ai tre; ed avendo gli angoli un po' arrotondati, il taglio vero riesce di circa due e mezzo. La qual cosa produce due vantaggi, cioè: 1° che non esercita alcun sforzo sullo scialbo nè sulla sottostante pittura; 2° che si presta meglio a tutte le ondulazioni del fondo. Per le quali cose, noi ci dichiariamo partigiani dello scalpello, il quale presenta anche il vantaggio di poter essere arrotato da chicchessia, e con la massima facilità e prestezza.

§ 326. Nella relazione, che il cav. Bianchi ebbe la gentilezza di trasmetterci, non entra in dettagli circa il suo modo di operare, limitandosi ad indicare la forma del ferro da lui adoperato, ed a raccomandare di tenerlo sempre affilatissimo, e di maneggiarlo come il barbiere maneggia il rasoio col quale rade la barba, senza punto offendere l'epidermide. All'incontro, essendo noi legati in amicizia col cav. abate Balestra, ed avendo con lui confabulato a lungo circa questa operazione, ebbimo campo di conoscere appieno tutti i più minuti dettagli intorno a ciò ch'egli usa fare, e per ciò siamo in grado di estenderci sovra di essi più diffusamente.

§ 327. Esso, come dicemmo, preferisce levar quelle imbiancature col mezzo di uno scalpello, ma trovò che, bagnando, si facilita di molto l'operazione. E perchè l'acqua potrebbe nuocere assai, dove sonvi dei pezzi posti a secco, ed anche solo dei ritocchi, comincia sempre col fare degli scandagli in molti punti, per assicurarsi possibilmente della esistenza o meno di essi. Se ve li trova, ricorre al ferro senz'altro, se no, bagna leggermente, ma ripetutamente un pezzo della superficie di circa mezzo metro in quadro, attende che l'acqua sia bene assorbita, poi, comincia la sua operazione tenendo lo scalpello pel manico con la

destra, dirigendolo con la sinistra e muovendolo dal basso in alto, come si disse. Il bianco di calce, quando è secco, essendo ritornato allo stato di carbonato di calcio, non è più solubile nell'acqua, ma ciò non impedisce che essa, penetrando pe' suoi pori e per le sue fessure, e spandendosi fra esso bianco ed il fresco, ne faciliti l'operazione, e ciò in modo speciale se il fresco, allorquando venne ricoperto dal bianco, non era ben netto. Infatti quell'ingegnoso operatore ci assicura, che, qualora si possa bagnare, il tempo e le difficoltà si dimezzano. Quindi, mentre lavora a scoprire un pezzo, ne fa bagnare un'altro onde trovarlo pronto, e procede in tal modo.

§ 328. Ma non sempre le cose corrono tanto liscie. Lasciando in disparte i casi, nei quali non si può bagnare, qualche volta si trovano delle imbiancature di tale tenacità, da non cedere che alla viva forza. Le cause ordinarie di ciò sono due. Talora lo scialbo si fece con calce assai forte, appena tratta dalla fornace, e disciolta subito dopo bagnata; tale altra insieme con l'acqua vi si pose del latte o del siero proveniente dal sangue bovino, in entrambi i quali casi, ma nel secondo specialmente, quello scialbo acquistò una forza e tenacità grandissima, e l'acqua non vi agisce che poco o nulla. I soli rimedii adunque, in tal caso, sono la insistenza e la diligenza. Imperciocchè, sotto l'azione del ferro, e specialmente dello scalpello dell'abate Balestra, converrà bene che lo scialbo ceda. Ma, quanta maggiore forza occorre adoperare, tanto maggiore è il pericolo di sciupare, e quindi altrettanta esser deve la diligenza per evitare ogni danno. Perciò è mestieri adoperar sempre un ferro taglientissimo; e perchè, il filo assai presto si ottunde, conviene seguire l'esempio dell'abate Balestra, il quale tiene sempre sul ponte una mola, sulla quale un suo aiuto affila i ferri mentr'esso lavora. Di più: bisogna non pretender di levar quel bianco per intiero a primo tratto, ma conviene appoggiare il ferro in guisa, che il

filo non rasenti la pittura, riservandosi a togliere in seguito quel sottile strato che vi rimane.

§ 329. Il cav. Bianchi ci avverte, essere necessario usare grandissima diligenza, quando trattasi di scoprire de' fondi di oltremare, i quali furon sempre messi a secco. La cosa è naturalissima, e noi ne conveniamo, anzi aggiungiamo, non sapere quando il vero restauratore possa agire senza diligenza somma. Lo abbiamo detto sin dal principio, e più di una volta ripetuto, che l'arte del restauratore è quella della pazienza e della diligenza. Se lo figgano bene in mente coloro, che vi si vogliano dedicare, e che non ne è largamente dotato, abbandoni l'idea e si rivolga a qualche altro mestiere.

§ 330. Più sopra abbiamo detto, che fra i varii sistemi quello del raschiatoio si presenta come il più vantaggioso, ma non dicemmo giammai che esso sia l'unico. Anzi siamo d'avviso, che, essendo esso il mezzo estremo, il prudente operatore, prima di adottarlo, debba accertarsi che non ve ne sia alcun altro più mite e meno pericoloso. il quale possa essere adottato nel caso concreto.

§ 331. Per prima cosa dunque, dovrà esaminare la parte, sulla quale intende di operare, per sapere se l'intonaco è sano o malato, cosa che con grande facilità potrà verificare battendolo ovunque coi nodi della mano o con un leggiero maglietto di legno, perchè il suono, che manda una parte sana, ed aderente, è diversissimo da quello che ne viene quando l'intonaco non lo è perfettamente. Se da tale ispezione risulta, che quel fondo non è in perfetto stato normale, non v'ha che il ferro: ma se esso lo è, conviene ricominciare l'esame, onde conoscere se, per avventura, lo scialbo che si può togliere non aderisse con forza alla pittura, cosa facilissima a succedere quando fu applicato ad un fresco senza preventivamente pulirlo, e ciò specialmente nelle chiese, ove le pitture sono d'ordinario imbrattate dal pingue fumo delle candele, delle lampade

e degli incensi. Il quale imbratto, non solo riesce un intermediario fra il dipinto e lo scialbo, ma ben anco una sostanza, contro la quale lo scialbo stesso aderisce malamente in causa della sua untuosità.

§ 332. Di solito, quando la imbiancatura è disposta a staccarsi, lo mostra con delle specie di vescichette, che premute si spezzano e cadono, ed anche con la facilità con la quale una leggiera percussione fa alzare e cadere dei pezzi di bianco. Pur nondimeno, qualche volta avviene che quello scialbo sembra solidissimo, ma che trattandolo col ferro si rileva che non lo è. Allora si proverà a percuotere, e se all'operatore pare che possa cedere alla percussione, dimetterà lo scalpello ed impugnerà il maglietto.

§ 333. Taluni, invaghiti del raschiatoio, pretendono che ad esso unicamente si debba aver ricorso in qualsivoglia caso: ma noi non possiamo, nemmeno quì, abbandonare la nostra massima di preferire sempre i mezzi più miti, e perciò non possiamo fare a meno di raccomandare al nostro allievo di valersi della percussione, ogniqualvolta gli sia possibile.

§ 334. Il maglietto, del quale conviene servirsi, sarà di legno di noce, e dopo fatto al tornio, sarà da ambe le parti leggermente, ma lungamente, battuto con un martello di ferro, acciò le fibre del legno, nel venire schiacciate, perdano la naturale rigidezza, ed acquistino un leggier grado di elasticità. Il manico poi sarà d'osso di balena o di canna d'India, affinchè sia ben flessibile, e verrà maneggiato in guisa, che il colpo riesca netto ed istantaneo ma non forte.

§ 335. Battendo in tal guisa sullo scialbo, se esso non aderisce con forza alla pittura, se ne staccherà, ma non ne cadrà che in qualche punto. Tu dunque devi aver pronta una spatoletta di corno sottilissima, simile in tutto ad un mestichino da pittore, introducendo la quale fra il dipinto e lo scialbo, ove incomincia a sollevarsi, esso si

alzerà a squamme, talora grandissime, e cadrà. Di tal maniera il dipinto verrà scoperto tutto, senza bisogno di ricorrere ad un altro mezzo violento, poichè quei leggieri colpi di maglio non ponno nuocere. Bada però che ben di rado ti avverrà di trovare uno scialbo, il quale ceda tutto, ed ovunque, ai soli colpi del maglietto, poichè quasi sempre vi hanno dei punti, nei quali aderì fortemente alla pittura. Quindi ove non cede, non ti ostinare, ma ricorri, per quei punti, allo scalpello, bagnando leggermente, come accennammo, se la bagnatura è ammissibile.

§ 336. Scoperto poi che lo abbi per intiero, od almeno quella porzione a cui corrisponde il ponte (se questo è necessario e devesi trasportare), lo ripasserai tutto minutamente, togliendone con lo scalpello o con il bistorì, quei resti di bianco che ancora vi rimanessero.

Scoprimento dei freschi moderni.

§ 337. Chiunque rifletta, che codeste pitture furono eseguite sopra un fondo di rena, talora anche non molto fina, il quale non fu levigato, comprenderà, che qualunque specie di raschiatoio non può servire per essi, perchè la ruvidezza del fondo non gli permette di scorrere liberamente, nè di giungere ovunque sino al dipinto, e che perciò bisogna per essi cambiar sistema.

§ 338. Premesse adunque tutte le pratiche additate più sopra (§ 341) per conoscere lo stato dello scialbo e dell'intonaco, s'incomincierà, se quest'ultimo lo permette, dal tentare il sistema di percussione col maglietto, ed anche quello delle pezzuole incollate sulla imbiancatura, adoperando colla di farina, la quale non può penetrar entro di essa, abbenchè s'adoperi molto molle. E qualora tali mezzi non riescano, bisogna rassegnarsi ad adoprare gli acidi.

§ 339. L'abate Balestra succitato, essendo professore di

fisica e domestico anche colla chimica, non mancò di tentare l'azione di parecchi dissolventi, ma sempre urtò nel medesimo scoglio, quello cioè, che qualunque sostanza atta a dissolvere il bianco di calce, ha la medesima azione anche sulla pittura, essendo essa pure a base di calce. Oltre di che, alcuni acidi, come a cagion d'esempio il nitrico ed il solforico, agiscono talvolta anche sopra i colori alterandone le tinte. Quello che meglio si presta è l'acido acetico, il quale ha un'azione speciale sulla calce, e non altera sì facilmente i colori. Ma esso pure vuole essere adoperato con la massima circospezione pel suaccennato motivo.

§ 340. Quindi, allorchè ti avverrà di dover disciogliere la imbiancatura col mezzo di un acido, comincerai dal lavar per bene la parte con acqua contenente una moderata dose di potassa, la quale giova sempre, anzi talvolta se lo scialbo non è molto antico e tenace, basta a toglierlo del tutto o quasi. Ciò fatto, mentre la parte è ancora bagnata, perchè allora è meno assorbente e l'acido vi penetra assai meno, comincerai in uno degli angoli superiori a fregare con una piccola spazzola od un pennello a peli troncati, intinto in una dissoluzione d'acido acetico assai diluito, levando di frequente con una spugna la poltiglia che cagionò, finchè il pezzo del dipinto sia scoperto a sufficienza, ma non del tutto, onde compir l'opera in seguito, e lavando con acqua pura per ritogliere possibilmente ogni resto di acido. E qualora la dissoluzione. con la quale cominciasti, non fosse abbastanza attiva. anderai rinforzandola, finchè trovasti la giusta dose, che riesce impossibile stabilir prima, per cui prudenza vuole che s'incominci dalla più blanda. Continuando in tal guisa a piccoli pezzi, e sempre dall'alto, affinchè, se cadono delle goccie, possa lo scialbo stesso riparare il dipinto, tu riescirai a liberare tutto il tuo fresco da quel lenzuolo, sotto il quale la ignoranza avevalo nascosto.

§ 341. Compita poi questa prima operazione, dovrai

ricominciare, onde levare tutti i resti del bianco, alternando ora una piccola spugna, ora un pennelletto troncato, imbevato nell'accennata dissoluzione acida, ed ora un raschiatoio, a seconda del bisogno, usando sempre la più grande attenzione di non intaccare il dipinto, al quale scopo gioverà la speditezza, per non lasciare lungamente a suo contatto l'acido dissolvente, e la prontezza con la quale laverai con ogni diligenza la parte stata operata.

§ 342. Con questo mezzo potrai riuscire a ricuparare il fresco senza sciuparlo, ben inteso che tutte le parti fatte a secco saranno irremissibilmente sacrificate in causa delle ripetute bagnature.

Come si ridoni la vaghezza ai freschi liberati dall'imbiancatura.

§ 343. Qualunque fresco, antico o moderno ch'ei sia stato imbiancato, poscia discoperto, non importa con qual mezzo o sistema, quand'è asciutto sembra ricoperto da un leggero velo bianco, a ritogliere il quale a nulla valgono le lavature, per quante volte ripetute. Per farla totalmente, e stabilmente scomparire, è necessaria la presente operazione. Prendi della paraffina disciolta nella benzina (R. N. 8), bagnane parcamente un grosso fiocco di cotone, e con esso va strofinando tutto il dipinto, reimmergendolo nella dissoluzione quando occorre, e ripetendo la fregagione dove ti sembra esservene il bisogno, ma sempre con grande moderazione, abbenchè quelle sostanze, appartenendo entrambe al regno minerale (1), non sieno su-

(1) Tanto la benzina, quanto la paraffina, che ha molto rassomiglianza con la cera, ma è di lei più trasparente, ricavansi dal carbone fossile.

scettibili come la cera e l'acquaragia, delle quali servesi il pisano Guglielmo Botti per assicurare quelle pitture a fresco, il di cui colore si va polverizzando, dissoluzione alla quale esso dà lo specioso titolo di *cera punica* (1). Tale semplicissima operazione basterà a ridonare al dipinto tutto il suo brio primitivo, senza aggiungervi alcun grado d'importuna lucentezza, nè alterare in guisa alcuna il suo aspetto caratteristico. E qualora il fresco appartenga alla classe degli antichi, i quali hanno sempre un marcato grado di lucidezza, tu gliela potrai ridonare ripetendo quella unzione quante volte occorra, e poscia, quando è ben secca, strofinando il dipinto con una pezza di lana, od una morbida spazzola.

(1) Vedi l'opuscolo intitolato: *Sulla conservazione delle pitture del Camposanto di Pisa.* Memorie e lettere. Pisa 1864.

Parte Terza

CAPITOLO I.

Restauro dei dipinti

Introduzione.

§ 1. Chiunque rifletta alla moltiplicità e varietà dei modi di dipingere, che si usarono, e si usano ancora oggidì, non tarderà a persuadersi, che parecchi esser pur debbono i sistemi per restaurare le pitture dalle infinite qualità di danni a cui vanno soggette. E perchè il metodo del restauro deve sempre essere appropriato alla natura del dipinto, che vuolsi restaurare, noi li indicheremo partitamente, di mano in mano che tratteremo dei vari generi di pittura.

§ 2. Quantunque però il sistema del restauro debba assecondare la natura e lo stato del dipinto, pur non di meno vi sono alcune pratiche, le quali, salve pochissime modificazioni, si attagliano a moltissimi generi di pittura, e fra esse, in modo speciale, quelle che tendono a preparare il fondo, sul quale debbonsi stendere i colori col pennello. Per la qual cosa, onde non essere costretti a ripeterci, di queste ne tratteremo in complesso, additando quelle variazioni, che ragion vuole siano introdotte a seconda dei casi.

Dei vari sistemi usati pel restauro delle pitture ad olio ed a tempera dura.

§ 3. Nel restaurare le pitture ad olio ed a tempera dura, non si fa distinzione alcuna, se esse siano in tela od in tavola, o sopra altre materie; ma per eseguire il loro restauro, vi sono varii sistemi, cioè ad olio, a vernice, a tempera ed a gomma, e non rare volte giova impiegarne più di uno sul medesimo quadro.

Del sistema ad olio.

§ 4. Per lo addietro non eranvi restauratori. Chi risarciva i dipinti erano pittori, i quali, come è naturale, valevansi dei medesimi colori, che adoperavano per dipingere. Ma la imperfezione di un tal metodo non tardò a palesarsi. Come si è detto altrove, i colori preparati ad olio, sovrapposti ad altri colori simili, ben presto si alterano di tinta, s'infoscano, ed invece di acquistare quello smalto, che abbella i dipinti antichi, perdono ogni vivacità e divengono sempre più opachi. Per la qual cosa, quei ritocchi, che appena messi, intonavano sì bene col rimanente, in breve tempo apparivano come altrettante macchie.

§ 5. Ritenendo che ciò prevenisse dall'olio, com'è di fatto, si pensò di fare in modo, che nei colori del restauro ve ne fosse il meno possibile. Quindi si ammaginò di adoperare dei colori macinati, bensì ad olio, ma divenuti sodi, quasi secchi, distendendoli a tale scopo sopra dei corpi assorbenti, i quali ne estraessero l'olio. E perchè colori tanto sodi non sono maneggiabili col pennello, vi si rimediò ammollendoli con l'acquaragia. Ma anche questo sistema presenta, abbenchè in grado minore, i medesimi difetti dei precedenti. Per il qual motivo, dalla massima

parte dei restauratori si adoperano ora dei colori macinati con l'acquaragia, poscia distemperati nella vernice, i quali si alterano assai meno.

§ 6. Il prof. G. Guizzardi di Bologna invece, non potendosi sottomettere di buon animo ad abbandonare l'olio, che porge tanta facilità di fare qualunque cosa si voglia, dopo fatti moltissimi esperimenti, credette di aver trovato il modo di ridurre inalterabili i colori ad olio nel seguente modo. Egli poneva in una fiala quattro parti di olio di lino spresso a freddo ed una parte di litargirio ben macinato. Esponeva quella fiala al sole e ve la lasciava tutta intiera una state, scuotendola di frequente. Alla fine decantava quell'olio, vi aggiungeva del carbone polverizzato, e dopo aver agitato il miscuglio e lasciatolo per alcune ore in riposo, lo filtrava attraverso della carta, ottenendo in tal modo un olio limpido, scorrevole ed essicantissimo. Poneva sulla tavolozza i colori macinati ad olio nel modo consueto, e prima di valersene intingeva il pennello in quell'olio. Il Guizzardi fece epoca al suo tempo per due motivi principalmente, cioè 1° perchè era gran disegnatore e conoscitore delle varie scuole e delle maniere dei rispettivi maestri, per cui i quadri da lui restaurati non perdevano il loro carattere originale, ciò che avviene, assai di frequente, per opera dei medesimi restauratori: 2° perchè l'arte del restauro non aveva, a' suoi giorni, progredito come al dì d'oggi. Ma non ostante ch'esso assicurasse, che i restauri eseguiti con l'anzidetto suo sistema non si alterassero più, noi rimarcammo, che mancavano dello smalto necessario, e che, dopo alcuni anni, erano alquanto arsicci di tinta.

§ 7. Avendo osservato che quel sistema, abbenchè imperfetto ancora, era però migliore degli altri, nei quali pure entrasse l'olio, ci siamo fitti in capo di trovare un olio, che servir potesse al caso nostro, o per lo meno di

ridurne tale uno. Non è a dirsi quanto tempo e quanta fatica abbiamo sprecato in tali ricerche. Basti il sapere, che non v'ha un olio dai nostri usuali a quelli di mango e di semi di the venuti dalla China, che non abbiamo sperimentato, e che non vi è forse trattato di chimica, nel quale si tratti della purificazione degli olii, che non abbiamo consultato, nè processo da noi lasciato intentato nel lungo corso di oltre a dieci anni. E tutto ciò senza altro risultato, se non la certezza, che gli olii, quanto più sono purificati, altrettanto ingialliscono. Finalmente rileggendo il Mérimée, e ponendo attenzione a' suoi dubbî, che i fratelli Eyck ed i loro seguaci, i di cui dipinti conservarono tanta freschezza, usassero porre una vernice grassa nei loro colori, ed avendo dalla lettura degli antichi scrittori stampati, e manoscritti, attinta la convinzione, che quella vernice fosse d'ambra, abbiamo istituite delle esperienze, ponendo una moderata dose di essa nei colori macinati con olio di noci, e ci parve di aver raggiunto lo scopo per sì lungo tempo ricercato Noi possediamo ancora parecchi quadri, restaurati, da gran tempo, con colori in tal modo preparati, e fra gli altri una madonna col Bambino di Bernardo Strozzi, ed un paese di Francesco Zuccarelli, stati restaurati sino dal 1856, nessuno dei quali si alterò minimamente. Ed è da rimarcarsi, che alla Madonna mancava intieramente una parte del volto, del collo e del petto, e che in due paesi, e specialmente in quello suaccennato dal Zuccarelli, eransi scrostati e perduti molti pezzi, anche grandi, segnatamente nel cielo. È dunque con questo sistema che continuammo a restaurare, sempre con esito felice, i nostri quadri, finchè la grave età ci obbligò a deporre la tavolozza ed il pennello, essendochè i colori preparati con questo sistema acquistano ben presto la trasparenza e lo smalto dei colori antichi. Per convincerci meglio di ciò, abbiamo provato a fare delle contraffazioni di vedute all'uso

del Guardi, adoperando con una i colori ad olio semplice, con un'altra colori misti a vernice comune di mastice, e con la terza colori macinati del pari ad olio di noci con l'aggiunta di una moderata dose di vernice grassa di ambra, la prima riuscì opaca, la seconda alquanto migliorata, e la terza non la cede in trasparenza, smalto e luce a qualsivoglia quadro della nostra raccolta. Questo è un fatto che chiunque può verificare.

Del sistema a vernice.

§ 8. A quel modo che, nel sistema ad olio, si pone la vernice d'ambra entro i colori già macinati con l'olio, col metodo a vernice, si mette questa nei colori macinati con l'acquaragia.

§ 9. A primo aspetto, adunque, questi due sistemi si rassomigliano assai, ma in sostanza diversificano molto. Imperciocchè, nel primo sistema chi somministra il glutine, per legare i colori, è l'olio, assai scarsa essendo la porzione d'ambra che vi si mette, la quale pure è disciolta nell'olio. Dal che deriva, che i colori in tal maniera preparati non son troppo essicanti, per cui, posti sulla tavolozza nel modo consueto, senza fluir di soverchio, conservansi maneggiabili col pennello per più giorni. Viceversa quelli del secondo sistema, essendo l'acquaragia, con la quale furon macinati, priva affatto di glutine, questo viene intieramente somministrato dalla resina costituente la vernice. Da ciò ne consegue adunque, che la vernice, risultando da una resina disciolta nell'acquaragia, è dessa pure essicantissima, ed al tempo stesso impreteribilmente viscosa. Cosicchè, onde poter maneggiare i colori col pennello, è forza aggiungervi del continuo altra acquaragia, e tenerli in piccoli recipienti affinchè non si spargano.

§ 10. Ritenuto adunque, che i colori ad olio, cui sia stata aggiunta la vernice d'ambra, non solo non si alterano, ma, come accennammo, acquistano quella durezza e trasparenza che chiamasi smalto, fra i due sistemi non esitiamo a dar la preferenza a questo, potendosi con essi fare liberamente tutto ciò che si vuole, mentre col sistema a vernice, in causa della naturale viscosità di essa, e della eccessiva prontezza con la quale si asciugano i colori in lei disciolti, riesce quasi impossibile il condur bene un pezzo di qualche entità, come, a cagion d'esempio, una mano, un piede e simile, specialmente poi ove trattisi di accompagnare dipinti eseguiti con disinvoltura. Tuttavia anche questo metodo non è da disprezzarsi, e prestasi molto bene per i piccoli restauri, e segnatamente per quello delle pitture di genere finito.

Del sistema a tempera od a gomma.

§ 11. Il sistema di restaurare a tempera o a gomma (sempre relativamente ai dipinti ad olio ed a quelli a tempera dura), può dirsi un sussidiario di quello a vernice, poichè, ove non si voglia in guisa alcuna impiegare l'olio, si ponno fare a tempera quelle cose, cui male si presta la vernice.

§ 12. La tempera, quand'è verniciata, più non si altera; e rimettendo con essa i pezzi mancanti, può l'esperto restauratore accertarsi, che, anche in futuro, si manterranno quali esso li fa. Ma convien riflettere, che la tempera si presta bensì tanto alla maniera finita, quanto alla franca, ma che è quasi impossibile coglier con essa il vero tono della tinta che abbisogna, perchè i colori a tempera cambiano di tono, prima nell'asciugare, poscia nel ricevere la vernice, la quale altronde è indispensabile acciocchè acquistino la lucentezza di quelli ad olio, ed an-

cora acciò non abbiano ad alterarsi. Convien quindi che l'artista si fissi bene in mente questa circostanza, e si regoli a seconda che la esperienza gli mostrò, poichè nel ricevere la vernice non tutti i colori si mutano nel medesimo grado. Per la qual cosa è mestieri, ch'esso tenga le tinte più chiare e fredde di quel che devono essere, salvo a portarle al dovuto grado di tono e di forza mediante delle velature a vernice.

§ 13. Generalmente parlando, la tempera si adopera allorquando trattasi di eseguire dei pezzi lavorati, come dei volti, delle mani, dei piedi e degli accessori, poichè una buona tempera si può maneggiare e fondere quasi come l'olio, e la gomma serve per mettere la tinta locale agli stucchi, onde lavorarvi poscia con colori a vernice. Tuttavia, la tempera riesce spesso utilissima anche nei piani e nei fondi, specialmente se il ristauro è vasto, e la gomma riesce preziosa per distendere delle velature, allorchè sono spaziose.

Dei colori più opportuni a ciascheduno dei tre indicati sistemi di restauro.

§ 14. Al di d'oggi il parlar di colori è la cosa più scabra che immaginar si possa 1° perchè, attesi i continui progressi della chimica e della industria, ogni giorno si inventano dei nuovi processi, nuove combinazioni, che talvolta alterano affatto l'essenza del colore di cui si tratta: 2° perchè essi sono per la massima parte indicati con nomi fantastici, dai quali è impossibile dedurre le loro basi. Chiediamo quindi preventivamente perdono al lettore, se la nostra rivista riuscirà scarsa in confronto al loro desiderio, ritenendo noi minor male omettere alcuni colori buoni, che suggerirne di quelli, dai quali si possa poi essere ingannati.

§ 15. Il signor E. Chevreul lesse, nel giugno 1850, avanti l'Accademia delle Scienze di Parigi, una memoria intitolata: *Ricerche sperimentali sulla pittura ad olio*, la quale venne resa di pubblica ragione per le stampe. Le esperienze in essa riferite sono di minutezza ed esattezza meravigliosa: ma esso pure fece come tutti i chimici, vogliam dire che trattò della pittura ad olio in astratto, non della pittura artistica. Dal che ne deriva, che mentre le sue minutissime ed ingegnosissime esperienze potranno giovare alla scienza, di nessnn giovamento sono all'arte. Le sole cose, che dall'esame di quel faticosissimo lavoro ci risultarono di qualche utilità, anche per noi, è l'esame, scientificamente dimostrato, che l'olio ha per se stesso un'azione seccativa, indipendente da qualsiasi causa estranea, ed il sapere, che fra le varie sostanze, ve n'ha di quelle che aumentano tale di lui facoltà, come a dire la biacca, altre che la diminuiscono, come l'ossido di antimonio, e più ancora l'arseniato ed il protossido di stagno; e che fra le sostanze, sulle quali soglionsi distendere i colori, il piombo è quella che più aumenta la facoltà seccativa dell'olio, ed il legno di quercia quello che più la diminuisce.

§ 16. Anche il signor I. D. Ragner aveva già, fino dal 1847, stampata la relazione delle esperienze da lui fatte davanti all'Accademia di Belle Arti in Parigi sulla solidità dei colori. Queste, a prima giunta, pare che potrebbero giovare al caso nostro; ma, ove si faccia attenzione alla esagerazione delle sue pretese, non ammettendo esso altri colori, fuorchè quelli che resistono imperterriti agli acidi nitrico e solforico, ed agli alcali i più potenti, si è costretti a porle in disparte, poichè, seguendo le sue teorie, si rimane quasi senza colori da porre sulla tavolozza. Di maniera che spaventato esso pure da questo risultato, finisce coll'ammettere, in via di grazia, alcuni colori, che assolutamente non meritavano una tale distinzione.

§ 17. La moderazione è la madre delle virtù. Noi dunque procureremo di non discostarci troppo da essa nel fare la nostra scelta, attenendoci, oltre alla nostra esperienza, ai dettami di coloro, che ne scrissero pacatamente, come a cagion d'esempio i signori Bouvier (1), De Montabert (2), Lefort (3) ed altri.

Tavolozza pel restauro ad olio.

§ 18. Biacca, detta anche cerusa — Bianco di zinco.

Ocra, ossia terra gialla dorata — Ocra gialla oscura — Giallo di Napoli — Giallo d'India — Giallo di cadmio — Giallo re.

Ocra, ovvero terra rossa chiara — Ocra rossa oscura — Cinabro della China — Cinabro d'Olanda — Lacca di robbia (garance) rossa — Simile purpurea — Simile vinata.

Oltremare naturale (lazzulite) — Oltremare artificiale, detto di Guimet — Simile della China — Azzurro di cobalto.

Oltremare verde artificiale — Verde di cromo — Verde di cobalto.

Terra di Cassel — Terra di Colonia — Bruno di Prussia — Bruno inglese.

Nero d'avorio — Nero di caffè.

§ 19. Questi sono i colori, che noi proponiamo pel sistema ad olio. Avvertasi però, che per indicarne tanti, non intendiamo che il restauratore li ponga tutti ad un tempo sulla sua tavolozza, ma solo che scelga fra di loro quei colori, che, a seconda del caso, gli verranno abbisognando.

(1) Bouvier P. L. *Manual des jeunes artistes et amateurs en peinture*, ecc.

(2) Montabert P. *Traité complet de la peinture.*

(3) Lefort J. *Chimie des coleurs pour la peinture a l'eau et a l'huile*, ecc.

Tavolozza pel sistema a vernice.

§ 20. La tavolozza per dipingere a vernice può dirsi la stessa che quella ad olio, solo che a tutti i colori sopracitati se ne ponno aggiungere alcuni altri, non ammissibili in quella. Essi sono il verderame, lo stil di grana e l'azzurro minerale. Noi però consigliamo l'allievo nostro a lasciare l'azzurro minerale, che assai facilmente si altera. Il verderame da adoperarsi è quello chiamato in commercio verde in canna, perchè è configurato a prismi.

Tavolozza pel sistema a tempera.

§ 21. Questo sistema ammette ogni sorta di colori, esclusa la calce. Tuttavia, consigliamo il nostro allievo a non dipartirsi da quelli, che proponemmo per la pittura ad olio, perchè sono i più soidi. Tutt'al più vi si ponno aggiungere l'orpimento ed il verde Mittis od il verde Milory, ed il brunino.

Tavolozza pel sistema a gomma.

§ 22. La gomma tollera tutti i colori atti alla tempera ai quali si può aggiungere la gomma gutta, il carmino, il verde detto di vescica, la fuligine, ed anche la terra di Siena, tanto naturale, quanto calcinata.

Modo di predisporre e conservare i colori.

§ 23. Parlando di alcune terre, abbiamo detto che convien lavarle e decantarle. Tale operazione serve a separare dalla parte colorante tutte le materie eterogenee. Quindi è necessario, non solamente alle terre di qualunque

tinta esse siano, ma ben anche a molti altri colori, e specialmente ai neri ed al giallo di Napoli.

§ 24. Lavati, adunque, ed asciutti che sieno, convien riporli entro scatolette o vasetti coperti, e meglio ancora entro bottigliette a collo largo ben tappate, munite d'un cartellino portante il nome del colore che racchiudono. I quali vasetti o bottigliette, giova porli ordinariamente entro apposito armadio, acciò si possa con facilità trovare quello che si cerca, senza pericolo di equivocare. Noi conosciamo alcuni pittori talmente disordinati, che tengono i loro colori avvolti in pezzetti di carta e gettati alla rinfusa in un cassetto. Del che ne deriva, che allorquando ne cercano, sono costretti a rimuoverli tutti, con grande noia propria e danno dei colori. Perchè le carte si aprono o si rompono, ed i colori si spandono, imbrattandosi a vicenda, laddove, tenendoli come indicammo, nessun male di tal sorta può avvenire, e l'artista è sicuro de' suoi colori.

§ 25. Queste osservazioni e precauzioni sono necessarie per tutti i colori, a qualunque sistema di pittura sieno essi destinati. Ogni singolo sistema poi esige delle osservazioni speciali.

Come si conservano i colori ad olio.

§ 26. Quasi tutti i colori hanno bisogno di essere macinati. I venditori, ed anche quei verniciatori che dipingono le imposte, i cancelli e simili, e pei quali occorre una grande quantità di colore, hanno adottato parecchi ordigni e macchine per sollecitare la operazione. Ma pel pittore vero, cui non abbisogna molto colore, il metodo migliore è ancora l'antico, quello cioè di una tavola di porfido, od almeno di cristallo, con un macinello della eguale materia.

§ 27. Ma il macinarli non basta: convien anche di-

fendere il colore macinato dall'aria che lo fa essiccare, e dalla polvere che lo deturpa. Quindi bisogna chiudere ogni colore od in un sacchetto di vescica di maiale, od in quei tubetti di stagno, che da non molti anni si sono introdotti a quest'uso, e che servono a meraviglia, conservando assai bene il colore, e porgendo tutta la facilità di estrarne quel tanto che occorre, senza pericolo di spargerne.

§ 28. Tali tubi o sacchetti si ripongono in scatole di latta divise in sei compartimenti, nel primo dei quali si mettono i bianchi, nel secondo i gialli, nel terzo i rossi, nel quarto i verdi e gli azzurri, nel quinto i bruni ed i neri, e nel sesto quei colori, che per qualsiasi ragione si vuol tenere separati dagli altri. Pochi sono, a dire il vero, i pittori ed i restauratori che seguano una tal norma. Tuttavia, avendo noi osservato di quanto comodo ed utile essa riesca, non possiamo a meno di raccomandarla caldamente al nostro allievo.

Preparazione dei colori a vernice e loro conservazione.

§ 29. Pel sistema a vernice, dovendo far uso di acquaragia, la quale è volatilissima, è mestieri macinare da prima i colori con l'acqua, indi, allorchè son secchi, rimacinarli con l'acquaragia. Ma, bagnandoli con l'acqua, alcuni colori, e specialmente i neri, sfuggono di sotto al macinello, vengono sempre a galla, e rendono noiosissima la loro macinazione, mentre alcuni altri invece, e particolarmente le terre gialle, si lasciano bensì macinare facilmente, ma nel seccare s'induriscono, diventando quasi come pietre. Per evitare, adunque, tali scogli, fa d'uopo eseguire la macinatura dei primi, bagnandoli da prima con l'alcool e poscia con l'acqua, e cominciare la macinazione

degli altri con l'acqua per terminarla con l'alcool. Nel qual modo molti riescono polverulenti, gli altri facilmente friabili.

§ 30. Predisposti i colori in tal guisa, li macinerai nuovamente con l'acquaragia. Ma, perchè quest'olio essenziale è talmente volatile, che trova il modo da filtrare dapertutto, i colori macinati con esso non si ponno custodire nei sacchetti di vescica, e nemmeno entro i tubetti di stagno come quelli ad olio. Li lascierai, dunque, consolidare alquanto, rimuovendoli col mestichino, indi li porrai in bottigliette a collo largo, battendo la bottiglia acciò il colore cada sul fondo e vi si spiani, poscia vi verserai tanta acquaragia, quanta ne occorre per coprire abbondantemente il colore, e chiuderai la bottiglietta con tappo di sughero. In tal modo si conservano benissimo per degli anni, e col mestichino se ne può estrarre quanto e quando si vuole. Ma ogni due o tre mesi convien versare quell'acquaragia, sostituendovene della nuova, ed aver cura che il colore si mantenga sempre sommerso.

Modo di preparare e conservare i colori a tempera.

§ 31. Molti dei colori atti a questo sistema sono già naturalmente in polvere, altri si trovano in vendita ridotti tali artificialmente, ed altri ancora si ponno ridurre polverosi macinandoli con l'alcool (§ 130). A pochi, dunque, riduconsi quelli che hanno bisogno d'una macinatura. Questi bagnansi con l'acqua e si conservano in bottigliette tappate, o nei tubetti di stagno (§§ 128 e 131). La tempera si aggiunge all'atto pratico.

Dei colori a gomma.

§ 32. Ordinariamente i colori a gomma si comperano già macinati, gommati e foggiati a piccole tavolette.

L'Inghilterra ce ne fornisce di eccellenti. Ma se taluno amasse di prepararli da sè, non ha che da macinare ad acqua quelli che n'hanno bisogno, unirvi una conveniente dose di gomma arabica e zucchero candito, ridurli alla necessaria densità, poi comprimerli nelle forme di metallo.

§ 33. Alcuni suggeriscono di adoperare l'acqua già gommata per macinare e distemperare i colori. Questo è un errore, sì perchè non tutti i colori esigono la medesima quantità di gomma e di zucchero, e sì, ancora, perchè talvolta nel macinare alcuni colori, è necessario ripetere molte volte le bagnature, nel qual caso la dose dei due glutini può aumentare oltre la convenienza.

§ 34. Ordinariamente la proporzione fra gomma e zucchero è di più parti della prima ed una del secondo: quella invece fra essi ed il colore varia a norma del colore istesso, poichè con alcuni colori aridi convien abbondare nella gomma e più ancora nello zucchero, ed in altri scarseggiare. L'azzurro di Parigi, a cagion d'esempio, vuole tanta gomma e zucchero quanto è il suo volume, poco meno lo stile di grana, l'azzurro di Prussia, la terra di Siena, meno ancora le lacche, compreso il verde di vescica, la biacca ed i neri, poco le terre gialle e rosse, il minio, il cinabro, il giallo di Napoli, il bianco di zinco, pochissimo le terre brune di Colonia e di Cassel, perchè bituminose, ed anche la fuligine, ed un po' di zucchero solamente la gomma gutta.

§ 35. Per togliere l'aridità ai colori, senza accrescere esorbitantemente la dose della gomma e dello zucchero, alcuni hanno introdotto l'uso di diminuirli della metà, e di aggiungervi del miele, nella ragione d'un terzo, ed anche solo d'un quarto della parte sottratta, la qual permuta dà ai colori molta scorrevolezza. Ed è in forza di questo uso, che talvolta si trovano citati colori preparati a miele, quasichè non vi si ponesse altro glutine.

Osservazioni intorno agli accennati colori.

§ 36. I chimici in generale gridano la croce addosso alla biacca, dicendo che, per essere essa un ossido di piombo, va soggetta all'annerimento in causa delle esalazioni solforose. Ciò è vero: ma è vero eziandio, che altro è il parlare della biacca in astratto, altro il parlarne per uso della pittura ad olio. Imperciocchè il glutine naturale dell'olio, ed anche il successivo rivestimento di vernice, involgendo la biacca, la difendono dal contatto di quelle esalazioni. Tant'è vero, che qualora si entri in una galleria e si esaminino i quadri che la compongono, si dovrà convenire, che, fra tutti i colori, quello che meglio conservossi è sempre la biacca. La qual cosa, per altro, non si può dire del pari allorchè essa, invece dell'olio, è legata con una tempera e non fu verniciata.

§ 37. La biacca adunque, adoperata ad olio, è un colore solidissimo: ma ciò non pertanto devesi impiegare con la maggior parsimonia possibile, specialmente dal restauratore, perchè quanto più la biacca è migliore, altrettanto è opaca e tende a togliere la trasparenza a tutte le tinte, nelle quali si pone. È voce che Tiziano usasse dire: *Vorrei che la biacca costasse come l'oltremare, e l'oltremare come la biacca*, con che quel gran coloritore voleva indicare, che l'oltremare giova assai più che molti non pensino, e la biacca bene spesso pregiudica.

§ 38. Il prudente restauratore si guardi adunque dal porne nelle sue tinte senza un assoluta necessità, nè mai adoperi biacca macinata di fresco. Avendo poi osservato esservi una diversità grandissima, dal lato dello smalto e della trasparenza, fra i dipinti di alcuni pittori moderni e quelli di altri, anche nelle tinte bianche, ed avendo voluto verificare da che cosa ciò prevenisse, potemmo constatare con certezza, che i dipinti i più opachi erano stati

eseguiti con biacca appena macinata con olio freschissimo, e che per quei trasparenti aveasi fatto uso di biacca macinata già da alcuni anni. La quale osservazione fu da noi ripetuta più e più volte. Il nostro allievo, adunque, faccia la sua provvista, vi ponga la occorrente quantità di vernice d'ambra, e lasci riposare le sue vesciche, od i tubetti, almeno un paio d'anni prima di valersene, precauzione che giova per tutti i colori e principalmente per quelli di gran corpo.

§ 39. Della biacca ve n'è di più qualità, a seconda dei vari sistemi di fabbricazione. La migliore però è sempre quella detta di Krems o Kremniz, dai francesi chiamata biacca d'argento a cagione della sua candidezza. Ma la difficoltà grande stà nel trovarne di genuina, poichè al dì d'oggi tutte le qualità di biacca sono quasi sempre adulterate, ed in guisa tale, che talvolta sopra 100 parti 25 sole sono vera biacca, e 75 solfato di barite, detto anche spato pesante. Tale falsificazione si può constatare ponendola nell'acido nitrico diluito, perchè esso dissolve la biacca e non i solfati di barite e di piombo, che pure vi si mischiano: ma essendovene di commista anche all'argilla ed al gesso, il restauratore opererà da saggio se la farà analizzare da un chimico esperto prima di valersene. Ad ogni modo gioverà sempre lavarla ripetutamente in molt'acqua distillata, decantarla e farla asciugare, onde liberarla intieramente dall'acido acetico.

§ 40. Anche del bianco di zinco ve n'ha di più qualità, vale a dire, di quello che copre quasi come la biacca, e di quello che ha pochissimo corpo. Il nostro allievo quindi deve averne di entrambe le qualità, onde valersene a seconda del bisogno. Esso è inalterabile a qualunque esalazione, ed è meno opaco della biacca: pur non di meno giova adoperarlo macinato da un pezzo, come si disse della biacca. Stia poi il nostro allievo bene all'erta allorchè la compera, perchè spesso vi si mischia della calce polverizzata.

§ 41. Alcuno si meraviglierà vedendo aver noi escluso dalla nostra tavolozza tutte le terre gialle chiare. Non lo facemmo a caso, poichè non v'ha forse colore più tristo pel restauratore, attesochè una minima parte di esse basta a rendere opaca qualunque tinta. Oltre di che, qual bisogno havvi di esse, quando per gli altri gialli si ponno benissimo surrogare, evitando l'anzidetto inconveniente? Non così delle gialle dorate ed oscure, fra le quali ve n'è di bellissime. Difficilmente esse trovansi pure nel commercio, per cui è mestiere che il pittore le lavi e le decanti. Purificate in tal modo servono egregiamente, tanto da sole, quanto unite ad altri colori, e non hanno la opacità delle chiare. La terra gialla di Siena poi la escludiamo, sia naturale, sia calcinata, abbenchè in antrambi gli stati offra tinte vaghissime, essendo essa traditrice. Ad olio aumenta sempre di tinta, ed a tempera si stacca dal fondo e cade.

§ 42. Del giallo di Napoli ve n'è di più tinte, dal color giunchiglia all'aranciato. È un vago colore, antichissimo, resistentissimo e che giova immensamente tanto da solo, quanto unito ad altri, specialmente nelle carnagioni. I migliori cinquecentisti ne fecero uso grandissimo, ed è dovuto in gran parte alla presenza sua la trasparenza delle loro carni. Conviene però fare attenzione di non maneggiarlo col mestichino di acciaio, perchè al contatto col ferro perde immediatamente la sua vaghezza.

§ 43. Anche il giallo di cadmio è un vaghissimo colore, il quale può render molti servigi, massimamente nella composizione dei verdi: ma il restauratore deve temerlo, perchè, avendo un corpo grandissimo, ed essendo di sua natura molto opaco, trasmette questa triste sua qualità a tutte le tinte in cui entra. Per la qual cosa è pochissimo atto al restauro, e dovrebbe essere riservato per ottenere alcuni verdi sfarzosissimi, e per quelle tinte che devonsi velare con altri colori. In qualuanque modo bisogna guar-

darsi dall'unirlo alla biacca, perchè la decompone, mentre si associa bene al bianco di zinco (1).

§ 44. Fra le ocre rosse, quelle che provengono tali dalla natura, sono sempre preferibili alle gialle ridotte rosse col mezzo della calcinazione. Anche di esse ve ne sono di molte tinte, e le più belle che noi conosciamo sono quelle che ci pervengono dall'isola d'Elba, dai dintorni di Pozzuoli presso Napoli e da alcune località della Spagna, segnatamente dall'Andalusia. Alcune hanno una tinta lacchigna, altre rosea: taluna è di un rosso tendente al giallognolo, tinta preziosa per le carni, e tale altra è di tanta vivacità da appressarsi al cinabro. Tutte sono della più grande solidità, e servono anche al buon fresco. L'artista però si guardi dalla terra gialla di Siena, dai francesi detta *terre d'Italie*, ed in alcuni paesi d'Italia chiamata terra *gilardina*, quand'anche sia stata calcinata, e ciò per motivi addotti, allorchè parlammo delle ocre gialle.

§ 45. Il cinabro è uno dei colori più splendidi che si conoscono. Ha un corpo grandissimo, senza apparire molto opaco, si presta ad ogni genere di pittura, e la sua tinta è il vero scarlatto, che si distingue da quello del carmino, la quale è sempre lacchigna. Come accennammo, se ne trova, ma in piccola quantità, anche in natura e cristallizzato, specialmente nelle cave di Almaden nella Spagna, d'onde lo tiravano anche gli antichi romani; ma quello del commercio si può dir tutto fabbricato artificialmente. Varia alquanto nelle tinte, a seconda dei luoghi di sua produzione, che è quanto dire dei processi adoperati per

(1) Anche il cromato di zinco, dai francesi detto *jaune de bouton d'or*, del quale ve n'è di parecchie gradazioni, è un magnifico e solidissimo color giallo; ma esso pure ha il difetto d'aver troppo corpo, e d'essere perciò opaco. Tuttavia quello di tinta aranciata giova molto ai paesisti, perchè con esso, meglio che con qualsiasi altro colore, si imita il cader del sole ed i raggi da esso vibrati sulle lontane case e montagne.

ottenerlo, ed i più usitati sono quelli di Parigi, che i francesi chiamano *vermillon*, il quale ha una tinta intensa, quello d'Olanda, cioè di Amsterdam, che ha un colore più infuocato e tendente all'aranciato, e quello della China più lacchigno ancora del parigino, il quale supera tutti in vivacità.

§ 46. Anche questo colore è pericolosissimo, ove se ne eccettui il vero chinese, perchè assai spesso annerisce, e quel di Parigi più di tutti. Oltre di che, il più delle volte è adulterato con altre sostanze e persino col mattone pesto. Consigliamo, dunque, ogni artista di astenersene quanto più può, e di non far mai uso d'altro cinabro, fuori quello della China, nella formazione del quale, secondo l'opinione del sig. Lefort, entrano altri ingredienti, oltre lo zolfo ed il mercurio (1). Da ciò deriva probabilmente, ch'esso solo regge benissimo al fresco.

§ 47. Le lacche rosse presentano tutte, dal più al meno, tinte bellissime. Tutte sono estratte, o da sostanze vegetali, o dall'insetto chiamato *cocciniglia*, che ci viene disecato dal Messico. Variano esse di tinta, dal rosso al vinato oscuro, hanno pochissimo corpo, e perciò servono quasi esclusivamente per le velature.

§ 48. L'oltremare naturale, ossla lazzulite, fu sempre riguardato come il principe dei colori, sia per la vaghezza della sua tinta d'un azzurro intenso tendente alquanto al violaceo, quanto per la solidità sua. Ve n'è di più o meno carico di tinta, il che deriva dall'essere, nella sua purificazione, stato più o meno liberato da quella sostanza

---

(1) P. P. Rubens faceva uso ed abuso di cinabro, e nulla meno le sue tinte si conservarono. Omettendo per ora la questione se mettesse, o no, della vernice d'ambra ne' suoi colori, come per dimostrato, giova il rammentare, che a suoi tempi il commercio con l'oriente era attivissimo in Olanda, da dove il grande ritrattista poteva a tutt'agio tirare il cinabro vero della China.

calcare bianchiccia, cui va sempre unito in natura, e quanto più la sua tinta è chiara, tanto meno tende al violaceo. Esso prestasi ad ogni genere di pittura, e legasi a qualsivoglia sostanza colorante, senza nè alterarla nè esserne alterato.

§ 49. Abbiamo già accennato, che anche l'oltremare artificiale ha press'a poco le stesse proprietà del naturale. Giova però osservare, ch'esso tende sempre al violaceo, che tale sua tendenza si appalesa assai più osservato a lume di candela, e che non raggiunge quell'apparente trasparenza, che abbella di tanto le tinte ottenute con l'oltremare naturale. Del resto prestasi esso pure ad ogni genere di pittura ed è inalterabile al pari della vera lazzulite. Fra quanti ne abbiamo veduti, quello che ci vien dalla China è il più bello ed intenso di tutti. Ciò non di meno il restauratore sarà meritevole di lode, se si varrà di preferenza di quello naturale.

§ 50. A differenza degli oltremari naturali ed artificiale, i quali hanno una tinta che tende alquanto al lacchigno, il colore del cobalto è di un azzurro assai più chiaro, ma purissimo, che non inclina nè al verdognolo nè al violaceo, per cui moltissime volte riesce prezioso nel restauro de' quadri antichi, specialmente ne' cieli. Esso pure è inalterabile e regge anche al fresco, ma sempre ha bisogno d'essere macinato, abbenchè vendasi in polvere apparentemente finissima.

§ 51. Il nero d'avorio, è, a parer nostro, un colore sovrano, poichè ad una tinta calda sommamente simpatica, unisce una trasparenza grandissima ed una perfetta inalterabilità. Con esso si ottengono tinte bellissime a qualsivoglia colore si unisca, ed adoperato per velare può dirsi l'ombra di tutti i colori. Velando con esso gli azzurri, i rossi ed i gialli, oscura tutte quelle tinte così diverse, senza svisarle nè toglier loro la trasparenza. Unito al giallo d'India, surroga la terra di Siena naturale, ed al

giallo re quella calcinata, non meno che la terra di Cassel. Serve ad ogni genere di pittura ed è uno dei colori che maggiormente raccomandiamo.

§ 52. Anche il nero di caffè, o di buccia di cacao, è un eccellente colore preferibile a tutti gli altri neri freddi. La sua tinta è intensissima e tendente all'azzurro; e quantunque copra moltissimo, pure non è opaco. Esso è così tenue, le sue molecole sono tanto suddivisibili, che prestasi alle velature al pari d'una lacca. È inalterabile, serve ad ogni genere di pittura, e perciò lo raccomandiamo esso pure.

§ 53. Il carmino è uno dei colori più vaghi che esistano, ma insieme uno dei più difficili da aversi genuino, perchè, essendo assai caro, alletta alla falsificazione. Il più delle volte è misto a delle lacche, talora anche prive di solidità. Il migliore, sotto tutti i rapporti, è quello che ci vien dalla China, il quale serve anche ad olio, e giova perciò alla pittura dei fiori.

§ 54. Abbiamo già detto, che la terra di Siena, tanto naturale, quanto calcinata presenta tinte bellissime. A gomma non ha i difetti che le rimproverammo, ad olio ed a tempera ed in alcuni casi può essere utile. Tuttavia, non convien fidarsene troppo.

Modo di servirsi dei colori preparati ad olio.

§ 55. Come si preparino e conservino i colori ad olio, già il dicemmo (§ 127), ed avvertimmo del pari che, in quelli destinati al restauro, è mestieri porre della vernice d'ambra (§ 108).

§ 56. Fatta schizzare dai sacchetti, o dai tubi, la bisognevole quantità dei colori necessari, e dispostili in bell'ordine sulla tavolozza, non rimane che a formare le tinte che si bramano, mescolandovi nelle volute proporzioni, e distendere e fondere le tinte stesse col pennello,

come fosse nella pittura usuale. Ai pittori abbisognano i colori talvolta compatti, tale altra molli e qualche fiata anche liquidi molto. Perciò tengono del continuo due vasetti assicurati alla tavolozza, o posti sul tavolo pittorico, che stà accanto ad essi, in uno de' quali pongono dell'olio di noci, nell'altro dell'acquaragia, onde servirsene per ammollire o diluire i colori a seconda del caso. Il restauratore farà altrettanto, ma all'olio sostituirà della vernice di mastice, cui sia stata aggiunta di quella d'ambra, ed all'acquaragia l'olio etereo di spigo. E qualora gli abbisognasse di lavare il pennello, potrà valersi dell'acquaragia, che terrà in altro vaso, ma prima di intingerlo di bel nuovo nei colori, lo asciugherà con un pannolino, poi lo bagnerà con l'olio di spigo o con la vernice che ha pronti. Poichè se omettesse tale precauzione, le prime pennellate si prosciugherebbero in guisa, da non lasciar comprendere qual sia la loro tinta.

Come si adoperano i colori a vernice.

§ 57. Anche di questi abbiamo indicato il modo della preparazione e della conservazione (§§ 130 a 131), ma non abbiamo indicato come all'acquaragia, con cui si macinavano, e sotto alla quale furono conservati, si aggiunga la vernice. Eccolo:

§ 58. Sia che vengano macinati al momento di farne uso, sia che si adoperi di quelli conservati nelle bottigliette, si pone il colore sopra un vetro, e col mestichino si rimuove, acciò una parte dell'acquaragia abbia da evaporare. Ridotto che sia ad una conveniente compattezza, gli si versa sopra, un poco alla volta, tanta vernice di mastice così detta doppia (R. N. 1 della 1ª parte), quanta ne abbisogna per renderlo convenientemente scorrevole sotto al pennello.

§ 59. Sonvi poi diverse pratiche relative al deporre e

tener pronti i colori, dopo che venne loro aggiunta la vernice. Alcuni preparano con la vernice sola tanta parte d'ogni colore, quanta nè può abbisognare in quel giorno, e la mettono sulla tavolozza, come farebbesi coi colori ad olio: altri assicurano all'ingiro della tavolozza, con gesso temperato di colla animale, tante piccole conchigliette, quanti sono i colori, de' quali suole valersi il restauratore, entro le quali pongono i colori in quantità sufficiente per alcune settimane, altri invece assicurano nello stesso modo sopra un'assicella dei piccoli vetri da orologio molto concavi, ne' quali pongono i colori, e dai quali, al pari che dalle conchigliette, levano di mano in mano col pennello, quella piccola parte di colore, che abbisogna per comporre le tinte sulla tavolozza; ed il signor Forni, quando macinava i colori, vi introduceva anche la necessaria quantità di vernice, poi li metteva in bottigliette a largo collo, chiuse in una scatoletta, ma non tappat', dalle quali toglieva il colore, di cui avea d'uopo, e lo poneva sulla tavolozza.

§ 60. Tutti gli indicati usi hanno i loro utili ed i loro discapiti. Il primo ha il vantaggio, molto riflessibile, di presentare sempre colori freschi, e perciò più scorrevoli: ma i colori a vernice fluiscono molto, e la tavolozza n'è ben presto tutta impiastricciata. Il secondo insudicia meno, ma però insudicia esso pure, perchè la vernice sale sempre e deborda. Il terzo, sotto questo rapporto, presentasi ancora più vantaggioso, perchè non può in alcun modo imbrattare la tavolozza, ma ha il discapito di non essere così sotto alla mano come il secondo, dovendo quell'assicella essere collocata sul tavolo pittorico. Il preferibile, adunque, sarà il quarto, qualora le bottigliette si tengano tappate e vi si cambi di frequente il colore, avendo la esperienza dimostrato, che i colori misti alla vernice in breve tempo divengono viscidi, in guisa che le nuove aggiunte di acquaragia non bastano a ridonar loro la scorrevolezza. Ed è per questo

motivo, che non approviamo nemmeno l'uso di coloro, che pongono nelle accennate conchigliette tanto colore che basti oltre un mese. Avvertasi poi, che, essendo l'acquaragia volatile molto, i colori posti nelle conchigliette o nei vetri suindicati si essicano assai presto. Convien quindi porvene meno che si può, ed aggiungervi, una o due volte ogni giorno, nuova acquaragia, rimescolandoli col mestichino. Al quale uso gioverà una bottiglietta chiusa con un tappo di sughero attraversato da due cannuccie di metallo ricurve, per una delle quali entri l'aria, acciò dall'altra possa uscire l'acquaragia; e che è necessario, di tanto in tanto, aggiungere un po' d'acquaragia anche ai colori chiusi nelle bottigliette.

Dei colori preparati per la tempera.

§ 61. Al § 132 abbiamo visto, che molti dei colori per la tempera sono in polvere, per cui facilmente si distemperano col mestichino, e che gli altri sono macina i ad acqua e conservati in bottigliette, al pari di quelle a vernice, o dentro ai tubetti di stagno, come se fossero macinati ad olio. Ma tutti sono privi di quel glutine, che chiamasi tempera, il quale, nel mentre è indispensabile, acciò abbiano un legame che li tenga uniti e la pittura possa reggere, non si può ad essi aggiungere se non al momento di valersene, o poco prima, a motivo della facilità con la quale imputridisce. Ci resta, adunque, da indicare, in qual modo la tempera si unisca ai colori, come si tengano questi dopo che furon temperati e come se ne possa far uso, ciò che faremo dopo aver indicato quali sono le tempere più usitate.

Delle tempere.

§ 62. Il vocabolo tempera ha due significati. Esso serve

ad indicare qualunque glutine vegetale od animale, che giovar possa a legare i colori. Quindi tempera chiamasi l'uovo, tempera la parte caseosa del latte, tempera la gelatina animale, sotto qualsiasi forma si presenti, tempera la colla d'amido, tempera il lattificio del fico, tempera le gomme, e tutti i succhi glutinosi delle piante e delle erbe: tutti insomma i glutini, che hanno la proprietà di disciogliersi nell'acqua e di seccare, di qualunque natura sieno. Cosichè il Vasari disse, che l'olio è la tempera dei colori.

§ 63. A nostro avviso le tempere principali sono sei, cioè: I° tempera di pergamena e miele; II° di pergamena e latte; III° di uovo intiero e latte; IV° di uovo intiero e lattificio del fico; V° di uovo intiero, latte e vino bianco dolce; VI° di tuorlo d'uovo.

§ 64. Il signor Forni, per pulire i freschi, propone il vino greco, ma senza indicare di quali fra i molti vini prodotti dalla Grecia egli intenda parlare, nè addurre alcuna ragione di tale proposta, bastandogli il dire in una nota, che adoperollo anche Carlo Maratta. Noi, quindi, per non incorrere nella taccia di empirici, avvertiamo il lettore nostro, che proponiamo di porre nella suaccennata tempera il vino, perchè con l'alcool, che contiene, si oppone alla troppo sollecita putrefazione dell'uovo e del latte: che lo vogliamo bianco, acciò non alteri le tinte, e dolce perchè i vini dolci contengono tante parti zuccherine e glutinose, che anche da soli formano una tempera sufficientemente solida, qualunque sia la patria loro.

Modo di valersi dei colori predisposti per la tempera.

§ 65. Per unire ai colori le sopra indicate tempere preparate secondo le rispettive ricette, fa d'uopo distinguere quelli, che sono in polvere, dagli altri che si conservano molli e macinati ad acqua. I primi si pongono

sul porfido o sul cristallo, e si stemperano in poca acqua col mestichino o col macinello: i secondi si adoperano come sono. Per unire poi, tanto gli uni come gli altri, la voluta quantità di tempera, di qualunque specie essa sia, non occorre altro fuorchè porli in una scodella, aggiungervi tanta tempera, quanta ne abbisogna per renderli abbastanza fluidi, e rimescolare diligentemente con un pennello, indi versare ciaschedun colore in separati vasetti, dai quali se ne estrarrà di mano in mano, la quantità che abbisogna per porla sulla tavolozza. Qualora poi abbisogni di temperare poco colore, vi si può unire la tempera col mestichino sul vetro, di là passarlo in un vasetto, o direttamente sulla tavolozza.

§ 66. I colori, che voglionsi temperare, devono essere della compattezza poco meno del burro: e qualora all'estrarli dalle bottigliette, ove si conservarono sott'acqua, fossero troppo molli, converrà porli sul cristallo e manipolarli col mestichino o col macinello, sino a che si sieno convenientemente assodati. Il mestichino pei colori gialli dovrà essere di avorio o di corno, e la tavolozza per tutti sarà di zinco. E perchè tali colori vanno continuamente spessendosi, a motivo della evaporazione dell'acqua, li renderai molli e liquidi a piacer tuo, aggiungendovi altra acqua pura, poichè, la quantità di tempera proporzionata a quella del colore esiste già nel colore istesso. Avverti poi, che qualora intendi che le tempere ed i colori abbiano da durare parecchi giorni, converrà porvi alcune goccie d'acido fenico, che ha la proprietà di ritardare la corruzione, la quale aggiunta diviene principalmente necessaria nella stagione estiva, ed in quelle tempere, nelle quali entra il latte, ed anche l'uovo. Anzi in quella di tuorlo d'uovo solo, la massima parte dei pittori mette sempre dell'aceto bianco, pratica aspramente censurata dal Forni ma che la esperienza ci dimostrò innocua.

Dei colori a miele.

§ 67. Prima d'intrattenerci dei colori a gomma, crediamo opportuno accennare un nuovo genere di pittura, introdottosi da pochi anni, chiamato a miele. A noi vengono dall'Inghilterra delle eleganti scatolette, entro le quali stanno dei tubetti di stagno contenenti un completo assortimento di colori assai finamente macinati e temperati a miele ed un poco di gomma. Essi sono destinati principalmente a quel genere di pittura sulla carta, attualmente in grandissima voga presso gli Inglesi, che è un misto di pittura all'acquerello ed a tempera, e nel quale si impiegano, per conseguenza, alternativamente colori trasparenti e di gran corpo a norma del bisogno. Anche codesti colori, che essi facilmente potrebbonsi preparare anche da noi, tornano spesso utilissimi al restauratore, sia per risarcire pitture a tempera, sia per porre le tinte locali sopra gli stucchi, ed anche per abbozzare alcune parti, che denno poscia esser verniciate; ma, in tali casi, è mestieri aggiungervi una piccola dose di tempera per dar loro maggiore solidità, ciò che può farsi anche sulla tavolozza nel discioglierli. La tempera più opportuna a tale uopo è quella di uovo, latte e vino dolce.

Uso dei colori a gomma.

§ 68. Abbiamo già avvertito, che i colori per la pittura a gomma sono per la massima parte già gommati e conformati a piccole tavolette: e che fra quelli che si conservano in polvere, molti non hanno altro bisogno che di esser misti alla gomma e allo zucchero o miele e distemperati col mestichino, pochi essendo quelli che abbisognano di essere macinati, sieno essi in polveri non a sufficienza fine od in pezzetti. Per servirsi di quelli in tavoletta, basta porre una o più goccie d'acqua sopra un vetro o

sulla tavolozza di porcellana, e fregarvi un lato della tavoletta, perchè il colore subito si disciolga. Gli altri, dopo che furono macinati e gommati, si pongono in piccoli scodellini, ove si lasciano seccare per torne quando se n'ha d'uopo, col pennello umettato, la quantità che si vuole e porla sulla indicata tavolozza o sopra un vetro per formare le tinte che si bramano. E qualora vogliasi distendere la medesima tinta sopra una superficie alquanto vasta, si pone il colore in altro scodellino e si allunga a piacere con l'acqua pura.

§ 69. Da tutto ciò chiunque può comprendere, essere la pittura a gomma destinata a piccole cose. Infatti essa non serve quasi altro che sulla carta, sulla pergamena e sull'avorio; ed il più delle volte assume il nome o di acquarello o di miniatura. Per uso del restauro non vale che a porre la tinta locale sopra i piccoli stucchi, salvo a ridurli poi con velature ad olio od a vernice: ed alcune rare volte a distender delle vaste velature uniformi, alle quali si dà poscia la vernice.

PARTE PITTORICA DEL RESTAURO

Introduzione.

§ 70. Sino a tanto che parlossi di operazioni più o meno meccaniche, non ci fu difficile il separare la materia ed i casi, e suggerire per ciascheduno quelle operazioni che richiedeva. Ma ora, che trattar dobbiamo della parte artistica, i casi ci si presentano sì numerosi, le diversità fra di loro sì poco marcate, i limiti di separazione così sfumati e quasi impercettibili, che riteniamo assolutamente impossibile il prevederli tutti e più ancora il suggerire il rimedio speciale a ciascheduno. Per la qual cosa saremo costretti limitarci a suggerire delle norme generali, affi-

dandoci al senso artistico del nostro allievo per la speciale applicazione ai singoli casi.

§ 71. Già vedemmo, che dovunque il colore si staccò, è mestieri appianare la parte con lo stucco, la di cui superficie, deve essere ridotta pari al rimanente, sia riguardo al livello, sia rispetto alla lisciezza o ruvidezza (§§ 10, 11 e 12); pratica che è necessaria tanto se la pittura è ad olio, come s'è a tempera, è sopra qualsiasi materia. Ora vedremo come si possa, mercè l'opera del pennello, accompagnare sì perfettamente i pezzi medesimi col rimanente del dipinto, da non essere più distinguibili.

Dei dipinti ad olio od a tempera dura
Dipintura degli stucchi.

§ 72. L'allievo nostro si sovverrà aver noi accennato, come sieno discordi le opinioni intorno alla convenienza di porre gli stucchi bianchi, anzichè colorati, ed aver noi adottato una via di mezzo (§§ 15, 16, 17), il che, per altro, non porta grande variazione nel sistema di iniziare la pittura degli stucchi medesimi. Ma, per semplificare le cose, supporremo che gli stucchi sieno bianchi, poichè, se anche fossero colorati, non si avrebbe che a risparmiare alcune poche operazioni.

§ 73. Dicemmo del pari, che alcune volte giova il porre le tinte locali sugli stucchi, ed avviarne anche la pittura, con colori a gomma od a tempera. Ora aggiungiamo, che per mettere quella tinta a gomma, è necessario che lo stucco sia bianco. E così pure avvertiamo, che a gomma non si pone quasi mai più che una semplice tinta uniforme, nel mentre che coi colori a vernice si usa marcare i principali passaggi dal chiaro allo scuro, o da un colore all'altro, riservandosi, poi, a compiere gradatamente l'opera nel ripassarla, a motivo della difficoltà, che i colori in tal

modo preparati presentano al fondere ed unire bene le tinte. Viceversa quando s'inizia il restauro a tempera o a olio, potendosi fare, con questi due metodi, tutto ciò che si vuole, usasi condurlo sino presso il suo compimento.

§ 74. Da tutto ciò rilevasi, che in qualsivoglia modo s'incominciò il restauro col pennello, le tinte, che si pongono la prima volta, devono sempre essere ripassate, acciò si uniformino perfettamente alle parti preesistenti.

§ 75. Il che ritenuto, emerge chiaro eziandio, che le tinte poste per le prime convien tenerle più chiare e più fredde di quello che devono essere, perchè l'oscurire ed il riscaldare in seguito è cosa facilissima, mentre riesce pressochè impossibile il chiarire, e render fredde le tinte già messe senza adoperare colori di gran corpo, nel qual caso si rinuncierebbe alla trasparenza, e quindi a pareggiare le tinte vecchie.

§ 76. Ma, prima di parlare del modo di colorare gli stucchi coi sistemi or ora accennati, è d'uopo che additiamo un metodo di porre le tinte locali su quelli delle tavole e delle lamine, che da pochissimi è conosciuto, abbenchè alcune volte riesce assai utile, giacchè le tinte messe con esso non solamente asciugano, ma seccano perfettamente nel breve volger di poche ore. Il signor Alessandro Brison, noto restauratore milanese, annetteva grandissima importanza ad un suo secreto, col quale otteneva questo effetto, per modo che le tinte poste da poche ore pareva avessero più secoli, attesa la durezza e friabilità loro. L'unico difetto che avesse quel metodo era che a motivo appunto della prestezza con la quale le tinte asciugavano, non concedeva il tempo necessario per fonderle. Cosichè era d'uopo accontentarsi d'una tinta uniforme, o tutt'al più d'un primo abbozzo, che veniva poscia portato a compimento con colori a vernice. Noi non conosciamo in che cosa consistesse quel secreto, perchè il Brison non ce lo disse giammai, ma sappiamo essere cosa assai facile otte-

nere il medesimo intento, adoperando colori macinati con l'acquavite e poscia distemperati in una vernice di gomma lacca disciolta nell'alcool, nel modo istesso col quale si distemperavano nella vernice di mastice i colori macinati con l'acquaragia.

Modo di dipingere gli stucchi.

§ 77. Abbiamo veduto, che per colorire gli stucchi si incomincia dal mettere la così detta tinta locale, che dovrebbe esser la predominante nel luogo occupato dallo stucco, se il colore esistesse ancora; e vedemmo eziandio, che questa tinta qualora sia a gomma, a vernice od a spirito, si pone uniforme o poco più, e che, adoperando colori a tempera o ad olio, la si può modellare a piacere, avvicinandosi in tal modo assai dappresso a quello che si ha in animo di fare. Da ciò risulta, che nei tre primi casi non si avrà che un fondo omogeneo per lavorarvi sopra con colori a vernice o ad olio, mentre negli altri due presenterassi un dipinto già molto avanzato. Da ciò ne viene che allorquando quelle tinte o quegli abbozzi sieno messi, è mestieri decidersi se il restauro vuolsi portare a compimento con colori preparati ad olio od a vernice.

§ 78. E qui è necessaria un'avvertenza. I colori a gomma ed a tempera vogliono esser distesi sopra lo stucco naturale: viceversa per quelli a vernice e ad olio è mestieri predisporre lo stucco, saturandolo con vernice di mastice molto allungata con l'acquaragia, acciocchè il gesso dello stucco non assorba soverchiamente, e che per lo stesso motivo lo stucco, che vuolsi colorare a spirito, deve essere saturo con la stessa vernice di gomma lacca, diluita con l'alcool.

Delle velature

§ 79. Che cosa sieno esse, lo indica chiaro il nome loro. La velatura è infatti una specie di velo trasparente, il quale, senza punto alterare la forma, modera il colorito del dipinto, a seconda della propria tinta, come farebbe un vetro colorato, ciò lo inverdisce se esso è verde, lo ingiallisce se esso è giallo, lo inrossa se è di questo colore, e così via. Ve n'è di due specie, di liquide, cioè, e di compatte, e per tutti i sistemi di pittura.

Delle velature liquide.

§ 80. Le velature liquide non sono altro che un colore distemperato nel liquido stesso, col quale si preparò, vale a dire, nell'olio, se fu macinato con l'olio, nella vernice, se con essa fu preparato, ecc. Le velature adoperansi più o meno allungate, secondo il maggiore o minore effetto che bramasi da esse, e si possono anche ripetere. Esse servono principalmente per intonare il dipinto, ed aggiungergli vivacità e forza; ed abbiamo già veduto, come moltissimi pittori, e sopratutto i veneti, se ne valessero per ottenere quelle tinte sì vaghe, che risplendono nei loro quadri. Per avere un bel verde, a cagion d'esempio, od un giallo sfolgoreggiante, preparavano con l'azzurro nel primo caso, col bruno rossiccio nel secondo, e velavano di giallo: per ottenere quei rossi così vivaci, abbozzavano i chiari con biacca e cinabro, le ombre col bruno, e velavano con lacca, e così via.

Modo di usare le velature liquide.

§ 81. Il modo di adoperare le velature liquide è semplicissimo. Basta prendere la necessaria quantità di colore, aggiungervi la occorrente dose di liquido, unirli bene e

distenderli sul dipinto. Ma, se il sistema è semplice, non per questo può dirsi facile il porlo bene in esecuzione. E quì conviene facciamo avvertire, esservi una grande diversità fra il velare con colori disciolti nell'olio, ovvero nella vernice. Imperciocchè, il primo scorre ed il pennello è libero di retrocedere senza inconvenienti, a tal punto, che l'artista può valersi anche dello sfumino per meglio distendere la velatura, e anche per unirla e sfumarla, allorchè essa deve gradatamente mutar di tinta, ciò che avviene non di rado: mentre la vernice è restìa, nè si può ripetere la pennellata, perchè, atteso il subito suo rappigliarsi, il secondo colpo di pennello leverebbe o sconcierebbe il primo. Dal che ne consegue, che ad olio si può velare una superficie di qualsiasi vastità, laddove a vernice non si ponno velare che piccole estensioni. In entrambi i casi, è importantissimo che il pennello sia piatto, morbido, moderatamente intinto nel colore e maneggiato in guisa, che la velatura riesca bene ed egualmente distesa, e sopratutto che non fluisca.

Delle velature a tempera ed a gomma.

§ 82. Dicemmo or ora, che le velature a vernice non servono che per piccole dimensioni e più addietro rimarcammo, che talvolta al restauratore è vietato far uso di colori ad olio, per cui, a più forte ragione, deve astenersi anche delle velature preparate con esso. Quindi, allorchè occorreranno grandi velature, dovranno queste darsi a tempera, od a gomma.

§ 83. Il modo di applicarla è sempre lo stesso: ma l'operatore non deve obliare che, sia in un modo, come nell'altro, esse asciugano, bensì meno celeremente che quelle a vernice, ma però assai più presto che se fossero ad olio. Si regoli esso dunque. Adoperi un pennello piatto e morbido, più grosso che può, si prevalga all'occorrenza dello

sfumino, sia possibilmente spedito e tenga il quadro orizzontale, acciò la velatura non scoli. È cosa pressochè indifferente l'adoperare la tempera o la gomma, ma se preferisce la prima, prescelga la birra, e se adopera la gomma, aggiungale del miele o dello zucchero candito. Entrambi codesti liquidi devono essere assai allungati, acciocchè non esercitino alcuna contrazione sul dipinto, per cui alla birra converrà aggiungere quasi altrettanta acqua. Nel seccare diverranno opache, abbenchè fatte con colori di natura trasparenti, ma una leggera mano di vernice darà loro la trasparenza.

Delle velature compatte.

§ 84. Queste non ponno essere che ad olio, perchè devono conservare a lungo un sufficiente grado di mollezza, cosa impossibile ad ottenersi con qualsiasi altro liquido, ed hanno bisogno che il fondo, cui si applicano, sia solido, acciò non si smuova nell'applicarvele. Esse poi si formano ed usano nel seguente modo: si pone una bricciola di colore sulla tavolozza, si distende sulla medesima col mestichino, poi s'intinge leggermente un pennello morbidetto e corto di peli, che si strofina in ogni senso sulla tavolozza stessa, affinchè tutto sia tinto di quel colore, leggerissimamente. Allora tenendolo in senso verticale al dipinto, si fregherà con esso la parte che vuolsi velare. Mediante la confricazione, una parte del colore, che tinge il pennello, si attaccherà alla pittura, in maggior o minor abbondanza, in proporzione della quantità che ne sta sul pennello, e del lungo o corto soffregare.

§ 85. Sappiamo benissimo, che tutte codeste cose non sono punto ignote al nostro allievo, perchè, essendo esso pittore, conosce per conseguenza le pratiche tutte dell'arte. Pur nondimeno le volemmo ricordare, sia per esau-

rire completamente l'argomento, e sia ancora onde porre l'allievo istesso in avvertenza intorno ad alcuni punti. Infatti, il pittore, abituato a lavorare ad olio, col quale sistema i colori sono presto solidi quanto basta, per tollerare l'or ora indicato genere di velature, potrebbe facilmente esser tratto in errore, velando in simile guisa un restauro fatto a vernice prima che si sia solidificato, sconciandolo orribilmente con lo sfregamento indispensabile. Nè ciò basta. Vi sono dei dipinti nei quali il colore, benchè d'una tinta uniforme, è granelloso. Se ad essi venisse applicata una velatura liquida, ne rimarrebbe assai più nelle bassure che non sui rialzi, per cui quel colore si tramuterebbe da uniforme in grigio e stonerebbe dal rimanente.

Riempimento delle mancanze del colore ed otturamento dei fori.

§ 86. Allorchè trattossi del trasportare i dipinti dalla tavola e dalla tela, ed anche del foderare le tele che soffersero, abbiamo fatto rimarcare, che nella tela l'appianare le mancanze del colore e l'otturare i fori devesi fare, per quanto sia possibile, con l'innestarvi dei pezzi di tela di eguale qualità e levigatura: ma ciò, come è evidente, non può farsi con le tavole, e molto meno con le lamine d'ogni specie. Eppure, frequentissimo è il caso dei dipinti eseguiti sopra tavole, e più ancora sulle lamine metalliche, dai quali sieno caduti dei pezzi, talvolta anche assai grandi, non solo di colore, ma ben anco di imprimitura. Ed a noi toccò spesso vederne di quelli malamente sconciati da inesperti od infingardi restauratori, i quali ricorsero alla tavolozza, senza rimettere in quei luoghi la mancante imprimitura, ovvero ponedovene una, che bene non si accordava col restante.

§ 87. Generalmente parlando, tutte le mancanze si riempiono, se piccole, dal restauratore stesso con la raschiatura di gesso, prodotta dai doratori, se grandi, con la stessa qualità di gesso, opportunamente temperato, posto e raschiato dall'indoratore.

§ 88. Questo sistema, ritenuto sempre che la superficie di quel gesso sia in seguito ridotta a pareggiare quella della pittura originale, è opportunissimo con le tavole, sieno esse dipinte ad olio od a tempera, ma non riesce con le tele, perchè il gesso si contrae e rende concava la parte risarcita; e non serve nemmeno con le lamine metalliche, i vetri, i marmi e simili, ai quali quel gesso con grande difficoltà si attacca.

Come si ponga e si riduca lo stucco.

§ 89. Abbiamo già veduto, che le grandi mancanze sulle tavole si ingessano dal doratore secondo le regole dell'arte sua, e che nelle tele si riparano, innestandovi dei pezzi d'altre tele dipinte. Non restano dunque che i piccoli pezzi, tanto sulla tavola, quanto sulla tela, e quelli d'ogni grandezza sulle varie qualità di lastre. Intorno al modo di stuccare i primi, quelli cioè sulle tavole e sulle tele, ed anche di otturare i fori del tarlo, ci riportiamo a quanto abbiamo detto al § 79 della prima parte di questo manuale (T. I., pag. 77). Ma per quelli sulle lastre, e specialmente sulle lamine metalliche, ci vogliono precauzioni speciali.

Come si ponga lo stucco sulle lamine.

§ 90. Lo strato del colore e quello della imprimitura a mestica nei dipinti sulla tavola e sopra la tela, è sempre di una bastante grossezza, perchè anche lo stucco abbia una robustezza sufficiente per potersi reggere, e per di

più lo stucco di gesso si appiglia molto bene al legno ed alla tela; ma nei dipinti sulle lastre, sì l'uno che l'altro, sono ordinariamente tanto sottili, che lo stucco il quale vi aderisce male, venendo eccessivamente indebolito, non resiste, e cade. E con grande facilità si distacca quando occorre di appianarlo, perchè la liscezza dei marmi e dei vetri, non meno che quella specie di untuosità che hanno quasi tutti i metalli, impediscono ad esso di aderire con la necessaria tenacità.

§ 91. Questo è il motivo pel quale i restauratori negligenti dipingono i pezzi mancanti, senza otturarne ed appianare le bassure, e parecchi, fra i diligenti, vi pongono un letto di colore ad olio, misto tutt'al più con alquanta vernice per renderlo più seccativo, ripetendo quante volte occorre, onde portarlo al livello del rimanente. La qual cosa riesce molto incomoda, sia perchè esige gran tempo, dovendosi attendere che asciughi bene una mano prima di aggiungerne un'altra, sia perchè è difficile il ridur piane quelle mancanze, servendosi unicamente del pennello, non essendo possibile valersi d'altro utensile onde non imbrattar di colore le parti circostanti. Oltre di che, è quasi impossibile il ridurre come conviene quel letto sì duro, e che non si può ammollire; e per di più, il restauro, poggiando sopra un fondo di colore a olio messo di recente, con somma facilità si altera.

§ 92. Allorquando lo stucco è allogato ed appianato, non credere che la operazione sia compiuta, poichè non eseguisti altro che la parte più facile di essa. La difficoltà maggiore sta nel ridurre lo stucco a quel grado di liscezza o di ruvidezza che occorre, acciocchè la parte nuova possa uniformarsi in tutto all'antica. E questo è uno dei punti ai quali ci è forza affidarci all'industria dell'operatore, essendo impossibile che noi prevediamo tutte le infinite varietà, che presentano le superficie dei dipinti, e gli indichiamo i modi di imitarle.

§ 93. Vi è discrepanza d'opinione fra i restauratori intorno alla massima, se convenga meglio adoperare il gesso bianco come si trova, ovvero tingerlo a seconda del luogo dove va posto.

§ 94. Noi non ammettiamo che debbasi adoperar sempre lo stucco colorato. 1° perchè realmente con somma facilità il restauratore sorpassa senza avvedersene molti piccoli punti, che appaiono poi troppo tardi; 2° perchè nel tingere lo stucco è assai difficile indovinare quella tinta, che sarebbe la più opportuna per servir di fondo al colore da soprapporvi; 3° perchè questo inconveniente si aumenta a mille doppi, allorchè lo stucco deve essere posto in luoghi, ove alternansi le tinte, spesso contrarie fra di loro, non essendo possibile alternare nel modo stesso anche i colori del gesso. Noi conveniamo poi col doversi metter sempre lo stucco bianco pel motivo già addotto, che, insinuandosi nelle screpolature, dalle quali non si può più ritorre, cagiona, con la sua bianchezza, un pessimo effetto.

§ 95. Quindi prima di accingerti all'opera, esamina attentamente il dipinto. Se esso non ha piccole screpolature, adopera lo stucco bianco, il quale si presta a qualunque tinta: ma se esso è, per qualsiasi motivo, minutamente screpolato, ovvero eccessivamente ruvido, guardati dal bianco e prepara tanti stucchi variamente colorati, quanti ne occorrono, secondo le tinte locali dove abbisognano.

§ 96. Non dimenticare poi che la raschiatura di gesso, della quale ordinariamente si fa uso, contiene bensì la necessaria quantità di colla di carnicci, ma che se vi aggiungi dei colori non temperati, è indispensabile unirvi eziandio una dose di colla, proporzionata alla quantità di essi. La colla più comoda ed opportuna è quella in lastre sottili, chiare e trasparenti, di cui servonsi i cuochi per fare le gelatine; e quando lo stucco è grandicello, giova

moltissimo il porvi anche una piccola quantità di melassa, che gli toglie l'aridità ed impedisce che si contragga.

Preparazione dei fondi da dorarsi.

§ 97. gli antichi pittori usavano moltissimo dipingere sopra fondi dorati, e spesso anche vi praticavano degli adornamenti rilevati, e v'incastravano delle finte gemme; e ciò senza contare le aureole, i ricami, le frangie od i drappi ad oro.

§ 98. Più sopra abbiamo detto, che generalmente parlando, le piccole mancanze si riempiono dal restauratore, ma che il gesso delle grandi si fa porre e raschiare dal doratore. Ora aggiungiamo, che allo stesso si affida di solito anche l'operazione della relativa doratura.

§ 99. L'arte di mettere il gesso, di raschiarlo e di dorarlo è puramente meccanica, nè esige alcuna cognizione artistica, ma, al pari di tutte le altre, richiede un lungo esercizio, che difficilmente il restauratore può avere, senza del quale è un caso se l'opera riesce a bene. Questo, ed anche il riflesso, che il tempo di un operaio val meno che quello di un artista, sono i motivi pei quali al dì d'oggi i restauratori preferiscono ricorrere per tali operazioni a chi è del mestiere.

Spesso giova iniziare l'opera con un metodo e finirla con un altro.

§ 100. Sino a questo punto parlammo in generale: ora conviene che cominciamo a distinguere; e prima d'innoltrarci a discorrere del vero restauro, riteniamo necessario stabilire, qual sia il sistema che giova seguire di preferenza. Altrove abbiamo detto, che quello ad olio, semprechè vi sia unita una conveniente dose di vernice di

ambra, è un sistema sovrano, perchè con esso si può fare tutto ciò che vuolsi, i colori non si alterano ed in pochissimo tempo acquistano lo smalto degli antichi. Lo confermiamo, ma al tempo stesso ricordiamo al lettore nostro aver detto eziandio, che spesse volte conviene iniziare il restauro con un sistema e proseguirlo con un altro. In via ordinaria il restauratore non lavora per conto proprio, bensì de' suoi clienti. Fra questi ve n'ha di molto istrutti circa l'arte, della quale ci occupiamo, di poco istrutti e di nulla affatto. Agevol cosa è l'intendersi coi primi, perchè sanno apprezzare le ragioni, ed anche coi terzi, pel motivo che non sapendone punto, sono costretti rimettersi all'artista: ma coloro che ne sanno alquanto, e credono in buona fede di saperne assai, ben difficilmente si lasciano persuadere. Supponiamo, a cagion d'esempio, che uno di essi abbia inteso dire, essere il restauro ad olio pernicioso, e doversi invece adoperar la vernice. Tanto basta perch'esso più non muti d'avviso. Convien dunque accontentarlo ed escludere l'olio. Ma con colori a vernice è quasi impossibile condur bene un pezzo di qualche importanza, specialmente se è grande, come sarebbe a dire una mano, un piede, una testa grandi al vero; ed essendoci dal committente vietato l'olio, è necessario farlo a tempera, poi velarlo e finirlo a vernice, metodo altronde che dà ottimi risultati. Abbiamo del pari detto e ripetuto che sui quadri antichi conviene impiegare olio meno che sia possibile. Or bene: quando devonsi eseguire dei pezzi del genere dei sopraindicati, e che si vuol fare uso di olio, si preparino a tempera e si finiscano solamente ad olio.

§ 101. Concretiamo adunque le idee. Tutti gli indicati sistemi sono buoni, usati a tempo e luogo, ma la convenienza vuole che vengano impiegati secondo le norme seguenti: i grandi pezzi si faranno a tempera, si veleranno e si finiranno ad olio od a vernice: per i pezzi mediocri, sarà bene tenere la medesima norma, abbenchè

si possono fare addirittura a vernice o ad olio: ed i pezzi piccoli si faranno senz'altro ad olio od a vernice, qualora, si ad essi, come ai mediocri, non vogliasi preparare il fondo con una tinta a gomma od a tempera. E la pittura a spirito non si impiegherà altro che sulle tavole dipinte a tempera dura, nelle quali le tinte sono poco variate, come a mo' d'esempio quelle del Bramantino, e si stenderà sullo stucco semplicemente saturato, come fu detto (§ 263), o sulle lamine, sieno esse metalliche, marmoree e vitree.

La norma pel restauro convien desumerla dal quadro.

§ 102. Abbiamo già veduto, che col sistema ad olio ed a tempera si può condurre, alla prima, il proprio lavoro sino al punto, nel quale deve essere velato, vale a dire, assai prossimamente al suo compimento, salvo che, per quello a tempera, è indispensabile poscia applicarvi una mano di vernice, onde conoscere con certezza il tono della tinta. Ma questa massima va soggetta a delle eccezioni. Sino a tanto che il dipinto da imitarsi è liscio, e che le tinte sono genuine, tutto va bene, bastando tenere l'abbozzo alquanto più chiaro e freddo di quel che deve riuscire, onde poterlo portare a compimento con delle velature e darvi in tal modo il brio, la trasparenza e lo smalto dei dipinti antichi. Ma spesse volte accade di dover restaurare quadri, nei quali l'autore usò mettere una tinta per ottenere un'altra, mediante opportune velature. I verdi, per esempio, nei quadri dei cinquecentisti, son sempre quasi tutti azzurri velati di giallo, ora di un tono, ora di un'altro: gli azzurri assai spesso sono cinerognoli, coi massimi chiari quasi bianchi velati d'oltremare, ed i purpurei hanno i chiari fatti col cinabro, e le ombre brune, il tutto velato di lacca. Conviene, adunque,

che il restauratore esamini molto attentamente il quadro che ha davanti per leggere sotto quelle velature e scoprire con qual sistema fu eseguito, onde uniformarvisi. Sarebbe egli mai possibile imitare un manto azzurro del Perugino o del Francia, adoperando colori di corpo senza velarli? Chi può imitar d'impasto le tinte di un colorista veneto?

Il conoscere la scuola cui appartiene l'autore non basta.

§ 103. Fu da molti detto e ripetuto, che il restauratore deve conoscere i metodi rispettivi delle varie scuole. Ciò è giustissimo, ma non sufficiente, poichè le varietà, che corrono fra di essi, riduconsi a ben poche, mentre pressochè infiniti sono i sistemi e le pratiche seguite dai pittori d'ogni scuola, non pochi dei quali ne mutarono parecchie. I metodi delle varie scuole, adunque, si possono facilmente accennare, ma non i sistemi (1) dei varj maestri, perchè si anderebbe nell'infinito, e perciò bisogna desumerli dalle loro opere. I libri artistici sono ottimi, ma nessun libro si esprimerà con tanta chiarezza e sicurtà, come il quadro stesso che devi restaurare. Tutto dipende dal saperlo leggere, vale a dire dell'esaminarlo con quella attenzione, insistenza ed acutezza, che sono proprie di chi assolutamente vuole.

(1) I vocabolarii non fanno una distinzione, a sufficienza marcata, fra **metodo** e **sistema**. Reputiamo quindi opportuno di avvertire, che per **metodo** intendiamo quell'ordine inalterabile che seguono le scuole nel mettere i colori, e per **sistema** quel modo di porlo in pratica, che è libero a ciascheduno, e che, per **maniera**, intendiamo questo, unito a ciò che chiamasi stile.

Delle patine.

§ 104. Per quanto studio ponga l'artista nel restauro d'un quadro, i colori da esso impiegati mostreranno sempre quella venustà, che è proprio della giovinezza, mentre qualunque dipinto antico porta in fronte l'impronta dei secoli, che vi passaron sopra. Quindi, perchè non appaia la diversità che passa fra il nuovo restauro e la vecchia pittura, i tristi restauratori adottarono il sistema di velare con colori vivaci la parte antica, onde procurare di ringiovanirla. Ma, veggendo che in tal modo non si fa che svisare il dipinto, i più coscienziosi ebbero ricorso alle così dette patine, dalle quali si ponno ottenere ottimi risultati, purchè non se ne abusi, come fanno talora i cattivi restauratori, i quali, sotto il folto velo di esse, tentano di nascondere l'imperizia della lor mano.

§ 105. Ma oltre le accennate sostanze, ve ne sono altre che vengono adoperate nell'uso di cui trattasi. A Milano, per esempio, parecchi restauratori fra i migliori, compito il lavoro, pongono il quadro orizzontale, e vi applicano una abbondante mano di birra, contenente della terra di Cassel in essa distemperata. Questa terra naturalmente si depone, ed evaporando la parte liquida della birra, si consolida sul quadro, ma non egualmente da per tutto, poichè in alcuni punti ne rimane pochissima, ed in altri forma delle specie di grumi costituenti una vera macchia. Nel qual modo il quadro piglia l'aspetto della antichità. Altri invece vi applicano una dissoluzione d'asfalto, talvolta anche molto densa, acciocchè, nel mentre simula in qualche guisa l'antico, copre eziandio le inesattezze del restauratore. Ed altri ancora adoperano altre sostanze, come sarebbe a dire lo stil di grana, il nero d'avorio misto a lacca gialla e rossa, e cose simili.

Della così detta doratura.

§ 106. Ma se l'operazione ora descritta vale a dare al pezzo nuovo l'aspetto di uno vecchio, contenente ancora le antiche sozzure, non basta però a fargli riacquistare quella tinta uniforme, giallognola, che i dipinti acquistano spontaneamente con gli anni, e che suolsi contraddistinguere col nome di doratura. Varii mezzi furono impiegati per ottenerla, ma nessuno corrisponde perfettamente, perchè le patine adoperate furon tutte, qual più, qual meno opache, cosicchè erano tutte facilmente ravvisabili, e toglievano la trasparenza al dipinto. Ma noi, che nelle nostre esperienze non ci arrestammo nella cerchia delle sostanze universalmente conosciute ed adottate, due ne trovammo che corrispondono mirabilmente al nostro bisogno. Queste sono l'estratto delle buccie di noci fresche, e quello della scorza dell'ontano. Il primo è di una tinta color caffè, tendente al giallognolo, che si può ingiallire maggiormente, aggiungendovi una minima dose di zafferano: quello dell'ontano invece tende al rossigno, ed entrambi sono perfettamente senza corpo, e perciò della massima trasparenza. La loro tinta, poi, è di tale inalterabilità, da reggere al sole, alla pioggia e persino alla rugiada. Una leggera velatura di uno di questi, legata con alquanto di colletta o di birra, e susseguita dalla solita verniciatura, basta a dare al dipinto la più bella doratura che bramar si possa.

Restauro dei dipinti a tempera.

§ 107. Fu già rimarcato, che delle tempere se ne trova di due classi, vale a dire delle dure, cioè di quelle cui fu applicata in origine una vernice oleosa, e delle naturali, che soglionsi chiamare molli, o tenere. E perchè le dure pareggiano in tutto le pitture ad olio, e non richiedono alcun metodo diverso da esse, noi ne parlammo insieme

con quelle. All'opposto, le tempere naturali vogliono esser trattate con sistemi particolari, e perciò ora di esse ci intratteremo.

Guasti ai quali vanno soggette le tempere molli.

§ 108. In via ordinaria, le tempere molli s'incontrano sulla tela, od hanno per imprimitura un sottilissimo strato di gesso, od argilla bianca, legato con colla animale. Da ciò deriva, che il colore non si stacca mai a grandi squamme, come nei dipinti in tavola, sieno essi ad olio od a tempera dura, e nemmeno come avviene talora ai dipinti ad olio sulla tela, allorchè hanno per letto una mestica oleosa, e principalmente se è di terra rossa. I guasti cui vanno ordinariamente soggette, sono i seguenti: 1° piccole sollevature di colore unito al sottostante gesso: 2° polverizzamento del colore e della imprimitura, cagionato dalla perdita di tenacità sorvenuta alla colla che li legava: 3° gualcitura e contusioni, che fecero screpolare e cadere gesso e pittura: 4° tagli, lacerazioni e buchi nella tela.

Restauro dei guasti suindicati.

§ 109. Anche nel restauro delle tempere, devonsi seguire le norme già indicate per quello delle pitture ad olio, solo che non si ponno sfumare le pennellate con la vernice, come s'indicò per quelle. Con le tempere conviene adattarsi a ripeter molte volte le tinte a guisa di velature, e certi tratti si ponno confondere, sia strofinando con la punta del pennello umido, sia fregando col pennello istesso, intriso di colore, poi lasciato quasi asciugare. Nel qual modo si forma una specie di granitura molto rassomigliante a quella, che avviene naturalmente su parecchie tempere, a motivo degli anni.

Come si leghino i colori pel restauro delle tempere.

§ 110. Moltissime sono le sostanze, che servono a legare i colori, onde valersene per restaurare i dipinti, dei quali stiamo occupandoci: ma le più opportune sono la colla, che ottiensi facendo bollire lungamente, la cartapecora, il miscuglio d'uovo, latte e vino bianco; e quello di uovo, gomma arabica, zucchero e latte. Il restauratore, adunque, sceglierà fra queste quella che meglio si addice al suo bisogno, avvertendo, che la prima di tali tempere è la più opaca, e l'ultima la più lucida.

RESTAURI VARII

Come si restaurino le miniature.

§ 111. Sotto il nome di miniatura vengono comprese anche quelle pitture sulla pergamena, che veggonsi sopra gli antichi codici, abbenchè, se non in tutto, almeno per la massima parte, sieno vere e reali tempere. I fondi, per esempio, specialmente se architettonici, gli abiti ed una gran parte degli accessorii, sono dipinti con colori di gran corpo ed unicamente velati, mentre la vera miniatura non dovrebbe ammettere tali colori, ed essere trattata a punta di pennello, con colori trasparenti, sopra fondo naturalmente bianco, metodo che nelle sopraccennate pitture non riservasi, ordinariamente, che alle carni ed ai cieli. Per restaurarle, adunque, bisogna che prima di tutto l'artista esamini ben bene il pezzo che deve risarcire, onde rilevare con qual metodo e con quali colori sia stato fatto, per uniformarvisi nel restauro.

§ 112. Esaminato, adunque, il pezzo da restaurarsi, terrai nel risarcirlo il sistema stesso seguito dall'autore,

alternando, cioè, i colori trasparenti e quelli di corpo, a seconda del bisogno, e valendoti dei colori medesimi ch'egli adoperò. Al quale proposito ti avvertiamo, che gli azzurri nelle miniature antiche sono quasi sempre d'oltremare, e che perciò tu pure devi valerti di oltremare naturale, vale a dire di lazzulite, poichè, se facessi altrimenti, osservata la miniatura a chiarore di lampada o di candela, tutti i colpi del tuo pennello risalterebbero distintissimi, pel motivo che l'oltremare artificiale, visto di notte, muta di tinta. Per le velature e per miniare a punta di pennello le carnagioni e gli accessori, potrai valerti anche delle tavolette già preparate.

Restauro delle acquerelle.

§ 113. Anche per le acquerelle non possiamo che ripetere quanto dicemmo or ora, vale a dire, adoperare gli stessi colori, coi quali fu eseguito il pezzo che risarcisci, e seguire lo stesso sistema e l'andamento medesimo.

CAPITOLO II.

Restauro dei freschi

Dei freschi antichi.

§ 114. Molti sono i malanni, ai quali vanno soggette le pitture a fresco, non a cagione loro intrinseca, ma dei muri sui quali furon fatte, che, talora per effetto della umidità, tale altra del nitro, si scompongono, comunicando la loro malattia anche al dipinto che vi aderisce. Ma i principali sono: 1° la umidità che li investe e li sciupa; 2° il nitro che li svisa, li corrode, li distrugge; 3° la mancanza di adesione, che rende la superficie del muro, ed il fresco con essa, polverulente in guisa che cade; 4° il disgiungersi dell'intonaco sorregente la pittura dall'arricciato, per cui non può più reggersi (1).

(1) Alcuno, forse, penserà, che sarebbe stato più logico il trattare questo argomento nella prima parte di questo Manuale, ove parlasi anche dello staccare i freschi dal muro, trasferendoli sulla tela: ma noi reputammo più conveniente parlarne qui, perchè, là non trattasi che della parte meccanica, mentre qui si farà ad essa tener dietro immediatamente l'artistica.

Freschi invasi dalla umidità.

§ 115. Questo è forse il caso più terribile, poichè è difficilissimo espellerne l'umidità, anche temporaneamente, impossibile poi, in modo stabile e perenne. Se, dunque, brami conservare un fresco invaso dall'umidità, non ti rimane altra via, che formare sotto di lui un taglio nel muro, ed introdurvi una pietra silicea, od un impasto di cemento idraulico, onde impedire che la umidità risalga, e fare lo stesso anche ai lati, se l'umido si estende, poi assottigliare il muro scavandolo da tergo, rendendolo della grossezza di circa due centimetri, e con dei braceri ardenti scacciarne tutto l'umido. Ciò basterà alcune volte, ma molte no, perchè assai di frequente quel muro ha là tendenza ad assorbire l'acqua dell'aria, specialmente se è posto in luogo non molto asciutto. Il più sicuro mezzo adunque di conservarlo, è quello di applicare alla pittura il solito intellaggio, recingere il muro, sul quale fu eseguita, assottigliare maggiormente il muro stesso, porlo a seccare al sole, poi levarne il dipinto e trasferirlo sulla tela nel modo già descritto nella Parte 1ª al Capitolo III°.

Freschi assaliti dal nitro.

§ 116. La maggior parte delle volte il nitro va unito all'umidità, ed in allora non v'è che comportarsi come indicammo nel paragrafo precedente, onde eliminare l'umido, salvo ad applicarvi in seguito la spalmatura che stiamo per indicare. Ma alcuna fiata quel malaugurato agente distruttore assale anche dei freschi posti in luoghi asciuttissimi, com'è il corridoio, che dà accesso alla Pinacoteca di Brera in Milano, ove da parecchi anni si manifestò nel più bel fresco di Bernardino Luino, e minaccia di distruggerlo. Quel medesimo abate L. Malvezzi,

che avemmo occasione di nominare altrove, pretende di possedere il segreto di arrestare il nitro, e n'ha fatto anche pubblici esperimenti, abbastanza ben riusciti. Ma il suo segreto è poi veramente segreto, o non vi sarebbe pericolo che fosse un segreto semipubblico? È un fatto, che parechi anni addietro (ora siamo nel 1873), comparvero sui giornali tedeschi degli articoli, nei quali si parlava di esperimenti ben riusciti per frenare il nitro, che corrode le pitture murali, adoperando una dissoluzione di parafina nella benzina. Ora, chi ci assicura che l'invenzione dell'abate Malvezzi non sia parente, anzi figlia della suindicata, e che sua sorella gemella non sia anche quella che spaccia al presente, per far rivivere quei freschi, che sembrano smarriti? Non suggerimmo forse anche noi la dissoluzione medesima, per ridonare la primitiva venustà a quei freschi, ai quali fu tolta l'imbiancatura di calce? Chi non sa, che una pittura qualunque, qualora le si dia una vernice, subito brilla, e che quella dissoluzione fa precisamente l'effetto di una vernice? Ma lasciamo le supposizioni da banda, ed all'abate Malvezzi il contento di spacciare i suoi segreti, che scrupolosamente si guarda dal palesare. Noi, invece, avendolo sperimentato utile, suggeriamo pubblicamente al nostro allievo, di applicare al fresco invaso dal nitro due o tre mani di parafina disciolta nella benzina, cui sarà bene aggiungere una piccola dose di vernice d'ambra chiara, per maggiormente indurirla, persuasi essendo, che tale rimedio sia di utilità perenne e duratura, perchè tutte e tre quelle sostanze sono fossili, e perchè la parafina bollita entro una dissoluzione molto concentrata di soda o di potassa. anzichè convertirsi in sapone, come farebbe la cera, si indurisce del doppio, per cui non è a temersi, che gli alcali del muro la possano decomporre. L'allievo nostro, si regolerà poi intorno all'adoperare un piumacciolo oppure un pennello, ed all'applicarvene più o meno, a

seconda di ciò che gli sembrerà essere reclamato dalle circostanze; e di mano in mano farà in modo, che la paraffina penetri nell'interno, appressandovi un bracere ardente, e parecchi giorni dopo strofinerà la parte con un pannolano.

Intonachi sani ed asciutti.

§ 117. Per quanto sia sano un intonaco, non cesserà mai di essere un oggetto dei più friabili e difficili da maneggiare. Ciò porta la necessità di doverlo rinforzare e suddividere, perchè quanto meno i pezzi son grandi, altrettanto minore il pericolo d'infrangerli, e maggiore la facilità di maneggiarli. Il miglior modo di rinforzarlo è quello di attaccarvi una tela, e l'unico di suddividerlo è quel di toglierlo in vari pezzi. Comincia, dunque, dal pulirlo per bene, col più appropriato fra i mezzi che indicammo nella parte II, poscia scegli una tela solida a sufficienza, ma rada, fissa i luoghi ove intendi fare le incisioni, onde evitare possibilmente le parti nobili, come teste, mani, ecc., attaccavi quella tela con colla forte mista a melassa, onde non sia rigida, e mentre è ancor bagnata, e quindi alquanto trasparente, segna su di essa i luoghi delle incisioni. Allorquando è asciutta, formavi dei segni di riscontro per porre dei numeri progressivi ad ogni pezzo, e, cominciando dall'alto, incidi, con un tagliente, la tela, poi l'intonaco nei luoghi segnati, appoggiandovi provvisoriamente una tavoletta, coperta, ove occorra, con un pannolino o della ovatta, e levatone bellamente un pezzo, deponilo sopra un tavolo, e passa all'altro. Dovendo evitare coi tagli le parti nobili, ne deriva la impossibilità che le incisioni sieno rettilinee, ed è perciò, che abbiamo atteso ad incidere la tela, unitamente all'intonaco, affinchè ne segua esattamente la tortuosità. Continua a questo modo sino alla fine, e per conoscere se sianvi altre por-

zioni d'intonaco staccato dall'arricciato. oltre quello che credevi, battivi sopra coi nodi della mano o con un legno, e dal suono comprenderai. Nel caso affermativo, aggiungi altra tela e continua la stessa operazione.

§ 118. Staccato a questo punto tutto l'intonaco, porterai le tue investigazioni sull'arricciato. Qualora sia perfettamente sano, è follia il distruggerlo: ma se è infranto e si sgretola, allora è forza toglierlo e surrogarlo. Ma prima di far ciò, esamina l'intonaco, e se vedi che possa tollerare l'operazione, fa tu pure ciò che il Breda dice aver fatto il Botti, vale a dire assottigliarlo, riducendolo alla grossezza di soli cinque millimetri all'incirca, nel qual modo otterrai un oggetto pieghevole e docile ad ogni tuo desiderio: e qualora, per qualsivoglia motivo, non reputassi conveniente portarlo a tanta sottigliezza, appianalo ed assottiglialo più che puoi.

§ 119. Dovendosi rimetter di nuovo l'arricciato, od anche solo aumentarlo, a motivo dell'avere assottigliato l'intonaco, ti servirai di quella malta composta di calce, gesso e polvere di marmo, che comunemente chiamasi *stucco*, la quale, ove sia all'asciutto, è tenacissima e durevolissima (1), e ti regolerai in modo, che applicandovi l'intonaco, resti più basso di circa quattro millimetri dal livello che deve avere, al quale arriverà poi, mediante il mastice con cui verrà attaccato. E se ti sembra che il vecchio arricciato sia troppo liscio per potervi aderir bene lo stucco, picchiettalo minutamente con una martellina.

§ 120. Asciutto che sia anche lo stucco, presenterai al posto loro i pezzi, che denno costituire la linea più bassa, e col carbone, od altro, marcherai sullo stucco il luogo che devono occupare; e formerai il mastice di caseina e calce (R. 16, parte I), ne discioglierai una piccola parte nel

(1) Nei monumenti romani reggono ancora, dopo tanti secoli e tanta incuria, gli ornati e le cornici di stucco.

latte, e con essa bagnerai tanto lo stucco nel luogo marcato, quanto l'intonaco, attenderai che sia quasi asciutto, non troppo denso, tanto sull'arricciato che sull'intonaco, e subito porrai a lungo il pezzo, comprimendolo con un asse coperta da un pannolano, leverai sia dal fondo, sia dalla superficie quella qualunque porzione di mastice fosse trascorso, e leverai la parte esteriore con una spugna intrisa d'acqua. Nel porlo a luogo, cercherai che i pezzi di riscontro si corrispondano perfettamente, e lo avvicinerai, prima nella parte inferiore, facendolo poscia adagiare tutto, un poco alla volta, acciò il mastice scorra e ne esca l'aria, e lo terrai compresso finchè abbia fatto una sufficiente presa. Allora ne leverai di bel nuovo quel mastice che fosse trascorso, rimuoverai l'asse, e passerai a porre al suo posto il pezzo che gli succede, terminando la linea inferiore, prima di incominciare la successiva, ed usando ogni diligenza acciò non rimanga la benchè minima parte di mastice allo esterno, perchè impedirebbe di ammollire la colla della tela al momento di ritorla, ed altronde quand'è asciutto presenta difficoltà grandissime a levarlo, attesa la sua qualità non idrometrica. Continuando in tal modo, compirai l'opera tua, dalla quale non leverai la tela, se non allorquando il tutto sarà ben secco.

Intonachi infranti.

§ 121. Allorquando l'intonaco è infranto, e v'ha pericolo che si sgretoli, diviene indispensabile il rinforzarlo. Perciò, farai penetrare per entro alle fessure più mani di colla forte, alquanto liquida ed unita ad un poco di melassa, ed allorchè questa sarà secca, ed i pezzetti assicurati, attaccherai al fresco la tela, come è detto nel paragrafo precedente, e procederai nel modo ivi indicato, procurando, nell'inciderlo, di evitare le parti più danneggiate; ed

appena distaccato, procurerai di farvi penetrare da rovescio, e specialmente nei punti guasti, del mastice di cascina allungato col latte, e più volte ripetuto: il quale gioverà molto a dargli consistenza. Usa poi la maggiore diligenza nel rimondarlo e nell'assottigliarlo, ed ancora nel ritoglierne la tela e la colla, quando il tutto sarà compiuto.

Intonachi che si polverizzano.

§ 122. Essendo indispensabile che il colore sia solido onde poter procedere a tutte le operazioni del distacco dell'intonaco, e della sua ricollocazione al pristino luogo di sopra descritto, comincierai dall'applicare anche a questi la dissoluzione di paraffina prescritta al § 346, indi procederai come fu indicato al § 338 e seguenti.

Intonachi di affreschi ritoccati a secco o dipinti a tempera.

§ 123. È noto, che le pitture a tempera si disciolgono con l'acqua, per cui non si può attaccare ad esse una tela con la colla, poi ritorgliela con l'acqua: ma è noto altresì, che la paraffina non si isciolgie in essa, per cui se si riesce a farla penetrare nelle pitture, esse, benchè a tempera, nulla hanno più a temere dell'acqua. La medesima dissoluzione, adunque, che assoda i freschi polverizzati, ti porge il mezzo di adoperare anche su quelli ritoccati a secco e sulle tempere. Valtene, adunque, facendovela penetrare anche col fuoco; e quando la pittura è in tal modo ben consolidata, passa alle operazioni indicate nei paragrafi precedenti.

Intonachi umidi.

§ 124. Gli intonachi, che si staccano dall'arricciato per effetto della umidità, non presentano caratteri speciali, ma ordinariamente sono più friabili. Trattali adunque nei modi già indicati, ma usa maggiori riguardi, per evitare il pericolo che si infrangano, ed appena tolti, rinforzali col mastice di caseina allungato, come fu detto al § 363. A tali intonachi quasi sempre restano attaccati dei pezzi di arricciato, che tu devi ritorre, procurando di assottigliarli quanto sia possibile. Ma l'arricciato, che rimane aderente al muro, deve essere distrutto, ponendo a nudo la muraglia: e per rimetterlo adoprerai cemento idraulico (1). In tutto il rimanente ti comporterai come fu più sopra indicato.

Avvertenze.

§ 125. Qualche volta ti accadrà, che in quei pezzi, che ti sembrano distaccati per intiero, sienvi ciò nondimeno dei punti ancora aderenti. Sosta allora, e fa passare fra l'intonaco e l'arricciato delle sottili molle di acciaio, conformate a sega, intaccando con essa i punti aderenti in modo che il pezzo possa distaccarsi, non dimenticando di assicurarlo, frattanto, in modo che non cada. E d'altra cosa dobbiamo pure avvertirti. Fungendo la dissoluzione di paraffina l'ufficio di una vernice, al pari che quella di cera ed acquaragia, ne deriva la pittura, sì a fresco, che a

---

(1) Il Forni ad ogni istante prescrive la calce idraulica, ma pare non ne conosca la proprietà, perchè sempre vi unisce altre materie. La calce idraulica, ed il cemento, che di essa è ancor più forte, vogliono essere soli, o misti a rena ben lavata, preferibilmente silicea, ed adoperati nell'acqua, od almeno all'umido. In tal modo induriscono come marmo, e sono impermeabili all'acqua ed all'umido,

tempera, *viene a cangiar fisonomia,* come dice anche il prof. Annibale Marianini, direttore dell'Accademia di Belle Arti in Pisa, in una sua relazione, in data del 5 Giugno 1859, sulla operazione eseguita dal Botti in quel Camposanto, perchè *quella specie di vernice la rende somigliante alla pittura ad olio, e secondo la diversa natura o densità dei colori, si modifica il valore di alcuni toni, a carico dell'armonia generale. Ora,* prosegue esso, *chi non rinunzierebbe all'armonia dei colori, in gran parte scemata per l'azione del tempo, piuttosto che perder l'opera tutta*? Tali parole sono saggie, e degne di quel brav'uomo: tu, però, prucura di diminuire il male dando alla totalità la sola quantità di paraffina assolutamente necessaria, riservandoti a replicarla su quei colori, che maggiormente la tollerano, e che perciò rimangono opachi.

RESTAURO PITTORICO DEI FRESCHI.

Come si stucchino i freschi.

§ 126. Prima di passare al restauro pittorico dei freschi, è d'uopo al pari, che in qualunque altro genere di pittura, riempire i buchi ed appianare le bassure, che i guasti vi cagionarono. Allorchè trattasi di pitture poste in luoghi difesi dalle intemperie, per modo che si possono restaurare a tempera, generalmente si usa valersi del solito stucco di gesso e colla, come ai dipinti ad olio od a tempera, aggiungendo ad esso della sabbia, più o meno grossa, a seconda del bisogno, allorchè trattasi di freschi moderni, e perciò ruvidi. Ma se la pittura è allo scoperto, e vuolsi restaurare in modo stabile, ragion vuole, che anche il fondo, sul quale si deve eseguire, sia resistente all'acqua. Perciò dovrai valerti o di una malta composta di calce spenta di recente e finamente stacciata, chiaro d'uovo e polvere

di marmo, se l'affresco è di quei lisci, ovvero di sabbia della voluta grossezza, se è moderno, oppure del noto mastice di calce e caseina, al quale aggiungerai o polvere di marmo o sabbia, a seconda che l'affresco sia liscio o ruvido.

Convenienza o meno di restaurare i freschi.

§ 127. Anche intorno alla convenienza di restaurare, o no, i dipinti a fresco, gli intelligenti sono discordi al punto di passare, da ambe le parti, alle esagerazioni. Alcuni vogliono che il fresco non sia punto toccato, ed abbiamo veduto, fra gli altri, due teste dipinte da Frà Bartolomeo della Porta, e state staccate dal muro col rispettivo intonaco, dal cui fondo d'un colore quasi nero erano caduti dei pezzi abbastanza grandicelli, i quali erano stati sostituiti con del gesso bianchissimo, e lasciati espressamente tali. Altri invece vogliono che il fresco sia accarezzato come una miniatura, e ne vedemmo parecchi, sia tuttora aderenti al muro originario, sia da esso stati distaccati, i quali furono, per ordine del proprietario, restaurati con la massima diligenza e finitezza. Chi dei due ebbe ragione? Nè l'uno nè l'altro, perchè gli estremi non sono mai lodevoli. Noi non conveniamo col possessore delle citate due teste, pel motivo che quelle macchie bianche stonano orribilmente, ed offendono l'occhio, come non siam d'accordo con quelli, che fecero ridurre un fresco di tre o quattro secoli, allo stato di uno nuovo. Tutte le età hanno i rispettivi segni caratteristici, ed il toglierli, è uno svisare il dipinto. Tutto invecchia col tempo: è egli possibile che i soli dipinti possano evitare le impronte del Vecchio alato?

Qual norma convenga tenere nel restauro dei freschi.

§ 128. Or son pochi anni, il nostro allievo Zanchi Antonio staccò dai muri di una sala d'antico ed abbandonato castello, nel contado di Bergamo, i magnifici affreschi che la decoravano, ed assicuratili sulla tela, li pose in opera nella gran sala del nuovo palazzo per la Prefettura in quella città (1). Essi sono di una conservazione comparativamente meravigliosa: ma quantunque la operazione del distacco, e del riattacco, sia riuscita a perfezione, pure i tre secoli che vi passaron sopra non mancaron di lasciarvi le loro impronte, e, fra le altre cose, vi sono i segni di parecchie screpolature nelle muraglie. Varii pittori e restauratori optarono l'incarico di restaurarli: ma qual fu la determinazinoe, che, sopra nostra proposta, prese la Commissione incaricata di dirigere e sorvegliare tutte le fasi di quell'opera, della qual commissione noi pure facevamo parte? Eccola: *Considerando che una pittura a fresco, la quale conti oltre a tre secoli, non può essere perfettamente intatta come una nuova: considerando che lasciandola nel suo stato naturale, non si fa che rispettare le leggi di natura, la Commissione determina:* I° *i freschi da Bartolomeo Castello bergamasco, dipinti nel XVI secolo in Gorlago, ed ora trasportati a Bergamo, e da allogarsi nel Palazzo prefettizio, non saranno in modo alcuno restaurati.* II° *ove, per effetto di diversità di costruzione, della sala, o per altri motivi, mancano dei pezzi* (2), *ed in quelle fessure, che marcano sul dipinto altrettante linee bianche, si metterà una semplice tinta locale, acciò la candidezza di quelle linee*

(1) Sono 57 pezzi, e la grande medaglia nella volta è di vaste dimensioni.

(2) Nell'antica sala alcune finestruole occupavano parte dello spazio di qualche lunetta.

e di quei fondi non offenda l'occhio del riguardante. Tale fu la determinazione di quella Commissione, che venne scrupolosamente eseguita, e che è molto analoga al voto emesso dalla Commissione per la conservazione dei dipinti del Camposanto di Pisa. E così riteniamo convenga fare.

RICETTARIO

N. 1.

Decotto di saponaria officinalis.

Prendi della sua radice, che vendesi già tagliuzzata a fetterelle, gr. 25 e ponila entro un vaso di terra, aggiungendovi un mezzo litro d'acqua. Il dì successivo metti il vaso a fuoco moderato, e fa che bolla per un paio di minuti; poi ritira e lascia raffreddare. Passa il liquido per un panno ed il decotto è fatto.

N. 2.

Colla di farina.

Prendi farina di frumento o di segale parti una. Ponila in casseruola, e versavi sopra tant'acqua, quanta ne occorre per formare una pasta molle. Con una paletta di legno rimuovila in modo, che la farina si distemperi bene, ed aggiungivi, poca per volta, altra acqua sino ad otto volte il peso della farina. Passala allo staccio, onde eliminare i grumi, poi mettila a fuoco moderato, e

con la paletta continua a rimuoverla, staccando quella parte che attacca al fondo. Lasciala bollire, sempre rimenando, per un pajo di minuti, ciò che si rileva dal gonfiarsi a formarsi un buco, dal quale esce del vapore. Ritirala dal fuoco e versala sopra un piatto.

N. 3.

Pomata ammolliente.

Prendi sapon bianco di soda, di quello che serve per uso di toeletta, parti una; grasso di vitello stato bollito e stacciato, parti due; olio d'olivo del migliore, parti tre ed acqua parti sei. Tagliuzza minutamente. Metti il sapone e il tutto in vaso di terra vetriato, ed a fuoco moderato, sempre rimescolando, portalo all'ebollizione, e lascialo bollire sino a che quegli ingredienti si siano bene incorporati, ed abbiano formato una pomata di mediocre densità. Versala in vaso di terra o di vetro, lasciala raffreddare, poi coprila e conservala pe' tuoi bisogni. Dura indefinitivamente.

N. 4.

Dissoluzione di potassa, detta olio di tartaro.

Prendi potassa d'Ungheria, ch'è la migliore, parti una, pestala e mettila in vaso di terra vetriata, versandovi acqua parti due. Ponila a fuoco moderato, e, rimescolando di frequente, lasciala bollire fino a che siasi ridotta alla metà. E se allora vi rimanesse ancora molta potassa non disciolta versavi altra acqua, e falla bollire ancora. Lascia raffreddare.

Per chiarirla vi sono due mezzi. Uno è quello di filtrarla

attraverso della carta nel modo solito, il secondo di porre nella dissoluzione alcuni pezzetti di calce viva, cioè appena tolta dalla fornace. Lasciando la dissoluzione in perfetto riposo, dopo due giorni sarà divenuta limpida come l'acqua. Allora si decanta. Questa aggiunta della calce viva accresce la forza della dissoluzione, comunicandole un maggior grado di causticità, giacchè la potassa caustica altro non è che potassa bollita assieme a calce viva.

N. 5.

Pomata caustica o corrosiva.

Prendi potassa caustica parti una, grasso di vitello purificato parti quattro, olio d'olivo parti otto, acqua parti dieci, metti il tutto in un vaso di terra vetriata, ed a fuoco lento fa bollire, rimescolando di continuo, fino a che siasi condensato a guisa di pomata: poi versa in un vaso di vetro, lascia raffreddare, chiudi e conserva.

N. 6.

Pepsina.

La pepsina è una sostanza che si ricava dai ventrigli di vitelli lattanti. Per produrla occorre un'operazione molto lunga e delicata, e perciò è costosissima, e difficoilmente si riesce ad ottenerla. Essa serve in medicina, ridotta in pillole, per facilitare la digestione. Onde valersene ad ammollire l'albumina, convien disciogliere ogni parte di pepsina in tre parti d'acqua, e distenderla col pennello.

N. 7.

Olio spessito reso liquido.

Versa l'olio, che o per la vecchiezza, o per essere stato esposto al sole, divenne denso e viscido, entro un vaso di vetro, aggiungivi tanta acqua ragia, quanta ti sembra ne possa abbisognare per renderlo fluido e scorrevole; poi metti il vaso entro un altro quasi pieno d'acqua, e sovrapponi quest'ultimo al fuoco. Quando l'acqua incomincia a riscaldarsi, comincia tu pure a rimescolare, ed allorchè vedi che quelle due sostanze si sono bene unite, ritira il tutto dal fuoco, chè l'operazione è compiuta. Se l'olio, che vuoi rendere nuovamente liquido, si fosse talmente spessito, da non voler escire dal recipiente, immergi questo in acqua ben calda, e lasciavelo finchè l'olio sia divenuto scorrevole.

N. 8.

Dissoluzione di paraffina.

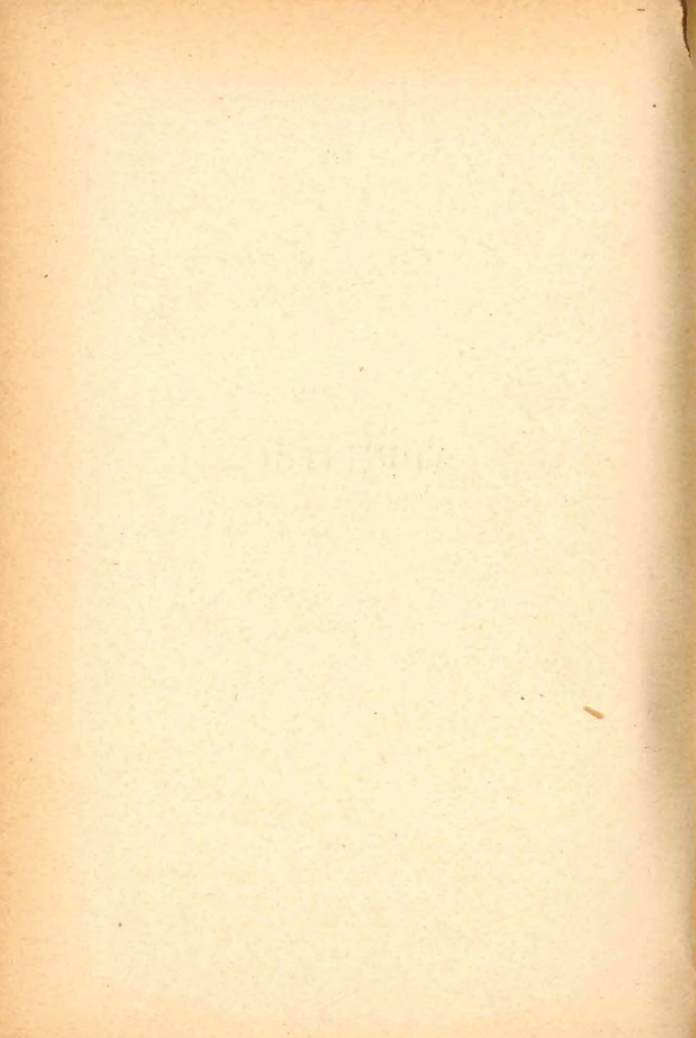
Prendi paraffina parti una, e benzina parti dieci. Poni entrambe in una fiala, chiudila diligentemente, ed esponila per alcune ore al sole, ovvero immergila in acqua moderatamente calda, agitandola di frequente. Tosto si scioglierà.

N. 9.

Acquetta Lechi.

Volendo dare la ricetta per questa dissoluzione, crediamo bene riprodurla esattamente quale ne fu comunicata.

Prendi allume di feccia oncie 12 (grammi 326), sapone di Como (vale a dire nero e molle) oncie 3 (grammi 81), ed acqua boccali 16 (litri 12,6). Unisci il tutto, fa bollire in vaso di terra a fuoco moderato fino a che siasi diminuito di un quarto: lascia raffreddare, aggiungivi un fiele bovino, poi filtra e decanta, e riponi in bottiglia. L'alluma vuol essere di quello di Calabria, che è in polvere bionde ed attrae l'umidità dell'atmosfera.

APPENDICE

CONSIDERAZIONI
SUL RESTAURO MODERNO

Sul restauro dei dipinti antichi si è discusso e polemizzato non poco. Fra questi che sostengono la tesi, che il quadro antico non deve essere toccato, e quelli che vogliono rimettere il quadro «a nuovo», la verità credo sia nel *juste milieu.*

Anzitutto in una discussione di tal genere non bisogna dimenticare che ci sono dipinti e dipinti. Certo se consideriamo delle reliquie del genere della Cena Leonardesca o quelle cui accenna nell'introduzione il grande pittore ed artista Previati — tavole di Antonello di Messina —, credo e spero che la grande maggioranza degli amatori ed intenditori saranno d'accordo nel dire, che bisogna lasciarle nello stato in cui si trovano, limitandosi alle sole cure di conservazione.

A questa categoria dovrebbero appartenere tutti i dipinti d'importanza, arrivati fino a noi senza altri guasti che quelli causati dal tempo.

Anche allora esiste per un restauratore moderno un vasto campo d'azione, che consiste nel conservare ciò ch'è rimasto intatto, nel rafforzare e raddrizzare le tavole, nei trasporti qualche volta indispensabili, nelle foderature delle tele, nel riassodamento del colore che si solleva o che cade: in tutto quanto, insomma, trovasi magistralmente descritto nella prima e secondap arte del presente manuale.

Se ci sono delle mancanze non troppo importanti, il concetto moderno consiglia dopo averle stuccate, di colorirle con una tinta neutra, così da ottenere un *minimum* nell'offesa per l'occhio, senza però pretendere di nascondere il guasto.

Ma per i guasti maggiori?

Per i dipinti dove mancano parti intere, sciupate non solamente dal tempo, ma anche dalle avverse sorti che il dipinto ha dovuto subire?

Come esempio tipico citerò il quadro di Cima di Conegliano che si può ammirare a Brera in Milano, e di cui non si crederebbe mai che sia stato in condizioni deplorevoli, non solo ma addirittura mancante di tutta la parte inferiore del quadro coi relativi piedi dei santi ivi rappresentati. E la mancanza non era cosa da nulla: circa 2 metri per 35 cm.!

Non credo che colle tinte neutre si sarebbe potuto rimediare ad un guasto di questa entità ed avere il godimento artistico che si ottiene osservando oggi il quadro, e non credo che il compianto Cavenaghi, che l'ha restaurato, si sarebbe accontentato di una tale soluzione.

Del resto il restauro suddetto è stato eseguito con una tal maestria che se non si sapesse a priori e se non fosse segnata una sottile linea che divide la parte nuova dalla vecchia, ben difficilmente si distinguerebbe la parte antica da quella restaurata.

E questo dimostra che almeno in questo caso il restauro pittorico ha dato un buon risultato; ma non è il solo, e si potrebbero citare moltissimi quadri *risuscitati* dall'opera dello stesso restauratore, che fu Maestro insuperabile e insuperato nelle cui orme auguriamo che molti possano entrare e progredire.

Tutta la vita del Cavenaghi è stata spesa in opera di conservazione sì, ma sopratutto, nel restauro pittorico di dipinti antichi.

Egli si è acquistato un titolo di imperitura benemerenza col riassodamento del colore del Cenacolo Vinciano; ma la sua fama correva già prima per il mondo e se l'era guadagnata col restauro pittorico; il che dimostra, data la sua alta onestà e coscienza, che egli stesso era convinto della necessità di tale sua opera.

Dunque non scagliamo la pietra contro il restauro pittorico, ma cerchiamo di farlo bene.

Un dipinto non può essere paragonato con un frammento di scultura o un qualsiasi altro frammento archeologico. Possiamo immaginarli benissimo quali furono e li abbiamo visti nei musei tali frammenti, ma non possiamo, neppur con sforzo d'immaginazione, raffigurarci nel loro aspetto primitivo dei pezzi di tela anneriti, lacerati ridi-

pinti; nè possiamo essere obbligati ad ammirarli. Bisogna incollare, stirare, stuccare, pulire: restaurare insomma.

Ma parlo solamente dei musei. E se volessi immaginare per esempio un salone signorile o una galleria di ritratti di famiglia con tinte neutre al posto degli occhi, nasi, gambe, ecc.? Che strano effetto e che soddisfazione per i proprietari!

Per queste ragioni non credo alla possibilità di far smettere il restauro dei quadri; credo piuttosto alla necessità di perfezionare questa difficilissima arte. Ed è per questo, che il manuale presente dovrebbe avere una massima diffusione, fra tutti i cultori ed amatori d'arte antica. Leggendolo si persuaderanno che l'opera di un restauratore è cosa assai complicata, e che non basta sapere che con un miscuglio di acquaragia e di alcool si possono pulire i quadri; ma che bisogna anche imparare, che con questo mezzo si può facilissimamente sciuparli, togliendo spesse volte le ultime velature dell'artista, nelle quali gli antichi eccellevano e che purtroppo non si possono sostituire colle nuove.

Con tutto questo sono lungi dal pensare che un quadro antico debba essere rimesso «a nuovo». Anzi credo che fra due restauri è migliore quello che a parità d'effetto, ha materialmente meno colore nuovo e conserva interamente l'aspetto antico del quadro.

È di moda ancor adesso, sopratutto in Francia, il restaurare i dipinti fino all'impossibile, fino a togliere ogni impronta del tempo. I quadri escono dalle

mani dei restauratori veramente nuovi, ma quanto antipatici!

Concludendo, la via di mezzo ci sembra l' aurea via da seguire. Tinte neutre per i dipinti di grande importanza e specialmente nei musei o nei monumenti pubblici; un accurato ed insieme discreto restauro pittorico per le collezioni e gallerie private. Credo che progredendo nel pubblico il giusto concetto di ciò che s'intende per buon restauro, si eviterà in avvenire una quantità di danni ai dipinti, causati spessissimo dagli stessi proprietari o anche dalle mani di ottimi pittori, che pur essendo maestri nel maneggiare pennelli e colori, credono a torto di poter addossarsi le responsabrlità di un restauratore.

La parte così detta meccanica cioè il risarcimento delle tavole, la foderatura dei quadri ed il trasporto dei dipinti dalla tavola, dalla tela e dal muro, è svolta nel presente manuale in modo così esauriente, e la tecnica di questi lavori era già così progredita ai suoi tempi, che credo sarebbe difficile trovare qualche cosa da aggiungere.

Passerò quindi senz'altro al pulimento dei dipinti ed alla parte pittorica ed artistica.

Il pulimento dei dipinti è forse la parte più delicata nella difficile opera del restauratore. Purtroppo infinite persone si credono capaci ed autorizzate di farlo: le signore, che seguono i consigli degli almanacchi, spalmando i loro quadri di lardo, sugo di cipolle, di olio o di chi sa quali altre vernici; gli antiquari, i più dei quali hanno

l'abitudine, appena comperato il quadro (e spesse volte anche prima), di provarlo con alcool addirittura o con una forte mistura, e quasi sempre nelle sue parti più vitali.

Si conoscono certe persone « intelligenti » che hanno sciupato e continuano a sciupare una quantità di quadri spesso anche di rilevante valore artistico e commerciale per pura mania di pulire, pulire fino all'imprimitura, fino alla tela. delle volte!

Invece, prima di prendere in mano il batuffolo di cotone e di inzupparlo di liquido dissolvente, bisogna esaminare molto scrupolosamente il quadro e rendersi bene conto di ciò che bisogna assolutamente levare e di ciò che può benissimo rimanere.

Molte volte basta fare questo esame ad occhio nudo perchè il lavoro da farsi riesca palese. Ma per i quadri di una certa importanza è sempre meglio adoperare le lenti. La pratica dimostra quanta importanza per tutto il seguito del lavoro abbia l'esame coscienzioso del quadro attraverso una buona lente d'ingrandimento. Ci si rende conto meglio della natura dei difetti del quadro e della importanza del lavoro da farsi, e sopratutto si diventa, dopo un tal esame, molto più cauti. Ci si pensi due volte prima di accingersi a levare la vernice dal quadro e si cerchi, se fattibile, di evitare questa operazione perchè, evitandola, si risparmia anche la patina antica, ch'è così difficile da imitare.

Ed anche quando è di mestieri levar la vernice, lo si faccia sotto le lenti, od almeno interrompendo spesso il lavoro per esaminarlo ancora e mai abbastanza.

Pazienza, ancora pazienza, sempre pazienza: tale dev'essere il motto del restauratore; veramente colla pazienza, più che coi dissolventi, si sciolgono le più dure croste senza danneggiare i strati sottostanti.

Dopo esaminato bene il quadro e prima di intraprendere lo scioglimento della vernice e delle eventuali ridipinture e restauri, bisogna pulire il quadro dal sudiciume e dai diversi imbratti che ha accumulato sulla sua superficie.

Spesse volte per i quadri verniciati basta un po' d'acqua tiepida con un po' di sapone, ma accade anche sovente che la cosa non è tanto semplice ed allora bisogna fare delle prove pazienti, nelle parti meno importanti, e fra i tanti mezzi suggeriti in questo manuale, si troverà quello più adatto al caso.

Solo dopo aver così deterso il quadro si può incominciare a levare la vernice o le ridipinture. Per i quadri piccoli e lisci il sistema a secco com'è descritto nel libro presente è ottimo e, se lo si eseguisce esaminando il quadro di sovente attraverso la lente, è poco pericoloso e per questo molto raccomandabile. Per i quadri più grandi e specialmente per quelli ruvidi, non rimane che il sistema all'umido. Ed allora bisogna cominciare negli angoli e sempre nelle parti meno importanti a fare delle prove e se si trova il mezzo col quale la vernice si toglie facilmente, procedere avanti colla massima cautela; se invece la vernice si leva con fatica o non cede affatto, bisogna intraprendere l'opera degli ammollienti.

Quasi sempre un leggerissimo ammolliente permette di levare le più dure vernici: bisogna solamente aver la pazienza di lasciarlo sul quadro il tempo necessario, ripeterlo magari se si è asciugato. Così senza pericoli si possono pulire i quadri che coi metodi più rapidi andrebbero certamente incontro a danni più o meno rilevanti.

Levata la vernice, bisogna di nuovo esaminare il quadro per vedere se vi sono delle ridipinture o dei restauri mal eseguiti, e qui comincia il lavoro continuo sotto la lente, che non si abbandonerà che per dare le ultimissime velature, patina e vernice.

È proprio la lente che, a mio parere, ci fornisce il miglior modo di lavorare per togliere restauri anteriori e le ridipinture; operazione assai delicata se non si vuol sciupare neanche una particella di quello che può essere salvato.

Sempre provando prima coi dissolventi più deboli, passando poi a quelli più forti, si strofina leggermente con un pennello la parte da togliersi, avendo pronto nell'altra mano un batuffolo di cotone imbevuto di acqua ragia, per togliere poco a poco ciò che si è disciolto.

Per non essere incomodato dalla lente, essendo le due mani impegnate, da molti anni adopero un apparecchio che mi rende ottimi servizi. È semplicissimo. Consiste in un'asta verticale di tubo d'acciaio, lunga circa 2 metri e mezzo e di 2 cm. di spessore, fissata su una base di ghisa. Su quest'asse scorrono due anelli, dei quali il superiore scorre liberamente sull'asse ed è munito di

una sporgenza, nella quale passa un'altra asta di ferro lunga circa 80 cm. e di 3 mm. di spessore, perpendicolare alla prima e munita all'una delle estremità di una morsa, nella quale si possono fissare le occorrenti lenti d'ingrandimento. L'altro anello inferiore serve a fissare il primo, per mezzo d'una vite, alla voluta altezza.

Del lavoro sotto le lenti Secco-Suardo non parla affatto. Credo che tanto un pulimento efficace, come in seguito un restauro coscienzioso non possono essere eseguiti bene senza l'uso delle lenti, ragione per cui raccomando il su descritto apparecchio ai colleghi nel restauro ed a quelli che vorranno intraprendere questa difficile arte.

Ed ora passiamo al tanto discusso restauro pittorico. Una delle prime e maggiori difficoltà è di scegliere bene il materiale. I colori devono essere di primissima qualità e scelti colla massima cura, eliminando tutti quelli che possono essere soggetti ad alterazioni sia per la loro natura chimica, sia per combinazioni chimiche fra di loro. Il meglio è di macinarli da sè stessi, non garantendo l'industria moderna la loro genuinità e perfetta macinazione. Legandoli colla vernice mastice e un po' di vernice d'ambra ed adoperando come liquido un miscuglio di acquaragia e di vernice Vibert *pour retoucher*, si può essere sicuri che non crescono di tono, condizione essenziale per un restauro.

Il metodo di restaurare a tempera, metodo naturalmente unico per le tempere non verniciate, è molto utile come preparazione per i quadri ad olio e le tempere ver-

niciate. Però il condurre a fine un restauro unicamente a tempera presenta molte difficoltà e richiede una pratica speciale, tanto nella tecnica, quanto nella scelta della tempera stessa, giacchè tutte le tempere a mia conoscenza dopo verniciate cambiano di colore e di tono; il che rende quindi difficilissimo il prevedere fino a qual punto avverrà tale cambiamento.

Lo stesso si può dire del sistema a gomma, preconizzato come il migliore dal Signor Previati, che vantando la facilità colla quale si possono togliere detti restauri, mi pare dimentichi che colla stessa facilità, forse anche maggiore, si tolgono i restauri eseguiti a vernice. Basta un po' d'acquaragia per farli cedere quasi istantaneamente, anche se eseguiti da molto tempo. E si sa che l'acquaragia per i quadri antichi è una sostanza forse meno pericolosa dell'acqua pura.

La condizione essenziale del buon restauro è di coprire il meno possibile l'antico colore col moderno, e, qualora tale operazione sia inevitabile, limitarsi assolutamente a leggerissime velature coi colori trasparenti. Una mancanza di un quadro deve accompagnarsi col resto ma senza toccare la minima parte dell'antico. Se si ha l'abitudine di lavorare sotto le lenti, si ottiene benissimo questo risultato, anche per le più piccole mancanze, come quelle per esempio provenienti dalle così dette spelature e che consistono in una moltitudine di piccolissimi puntini scuri.

Ho incontrato ancora pochi anni fa, a Milano, un vecchio restauratore, che mi assicurava della necessità di

sfumare il colore nuovo col vecchio, cioè per restaurare una mancanza di un cm. quadrato per esempio, si «sfumava» il colore di questo centimetro con altri otto cm. quadrati del colore sano. Così se i guasti misuravano in superficie la nona parte del quadro, del colore antico non rimaneva più niente o quasi allo scoperto. La cosa pare incredibile, ma ne garantisco l'autenticità. Si trovano qualche volta quadri antichi nascosti sotto diversi strati di colori più o meno vecchi o recenti e si è meravigliati di trovare l'originale quasi sano dopo averlo liberato degli strati sovrapposti.

La parte artistica del restauro, come tutto ciò che è arte, difficilmente si può concretare in formole fisse e norme precise. Però sono veramente preziose le parole dell'autore del presente manuale: «il miglior restauro è quello che meno si scorge». Dunque l'ideale di un buon restauratore è di presentare un quadro restaurato come se non lo fosse stato mai. Deve uscire dalle sue mani non nuovo, ma al contrario coll'impronta di secoli che avrebbero dovuto passarvi sopra, senza sciuparlo nè deturparlo troppo. Deve quindi, se ne fu tolta la vernice, essere non solamente verniciato a nuovo, ma artificialmente e con arte sporcato ed in fine patinato.

Quante sono state le polemiche e le discussioni sul restauro di un autoritratto di Rembrandt, appartenente alle gallerie di Firenze: sono stato ad esaminarlo e colla mia grande meraviglia, ho trovato il quadro restaurato perfettamente. Esso presentava però un aspetto arido,

che sopratutto nei fiamminghi ed olandesi mai si riscontra: a mio parere sarebbe bastato applicare un'adatta patina, perchè il quadro riacquistasse il suo primitivo aspetto. Del resto anche Cavenaghi, a quanto mi consta, si è espresso similmente, in proposito e non so perchè anche dopo questa autorevole opinione, l'operazione suggerita non sia stata eseguita. Si temeva forse una nuova polemica giornalistica?

Dare bene la patina a un quadro non è certo cosa dappoco. A parer mio la si deve dare sempre a gomma con aggiunta di miele e con colori trasparentissimi. Questo metodo permette di toglierla facilmente se non riesce bene, e di cambiarla fino ad esito soddisfacente. Raggiunto questo, la si fissa con una leggerissima mano di vernice.

Son certo che se tutti i restauratori seguissero i consigli del Secco-Suardo, ci sarebbero meno polemiche e critiche in proposito e l'arte del restauro, così indispensabile in Italia, la grande tesoriera del mondo per le opere delle sue gloriose scuole, godrebbe la stima e riconoscenza del pubblico, che finora solo in piccolissima misura ha saputo o potuto apprezzarne il valore.

FINE

ELENCO COMPLETO DEI MANUALI HOEPLI

disposti in ordine alfabetico e per materia